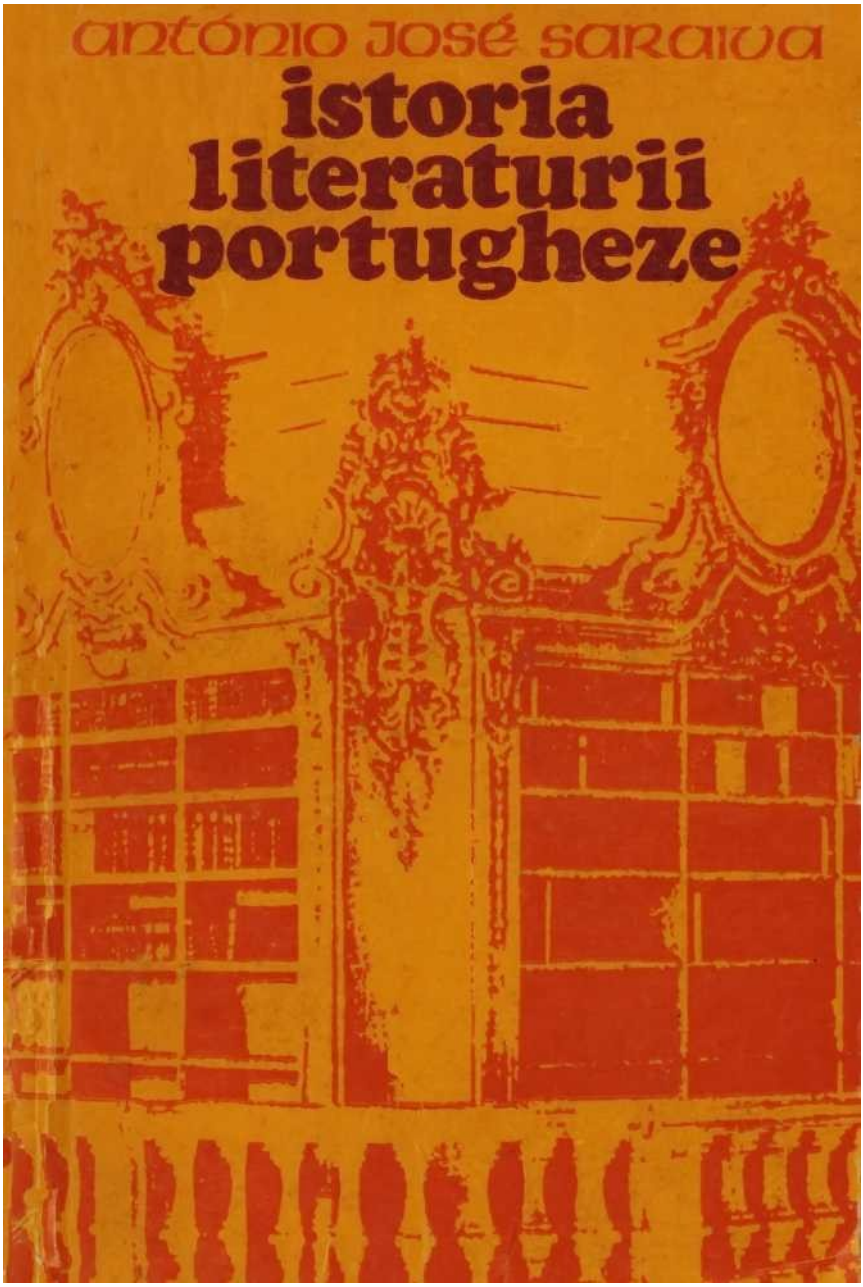
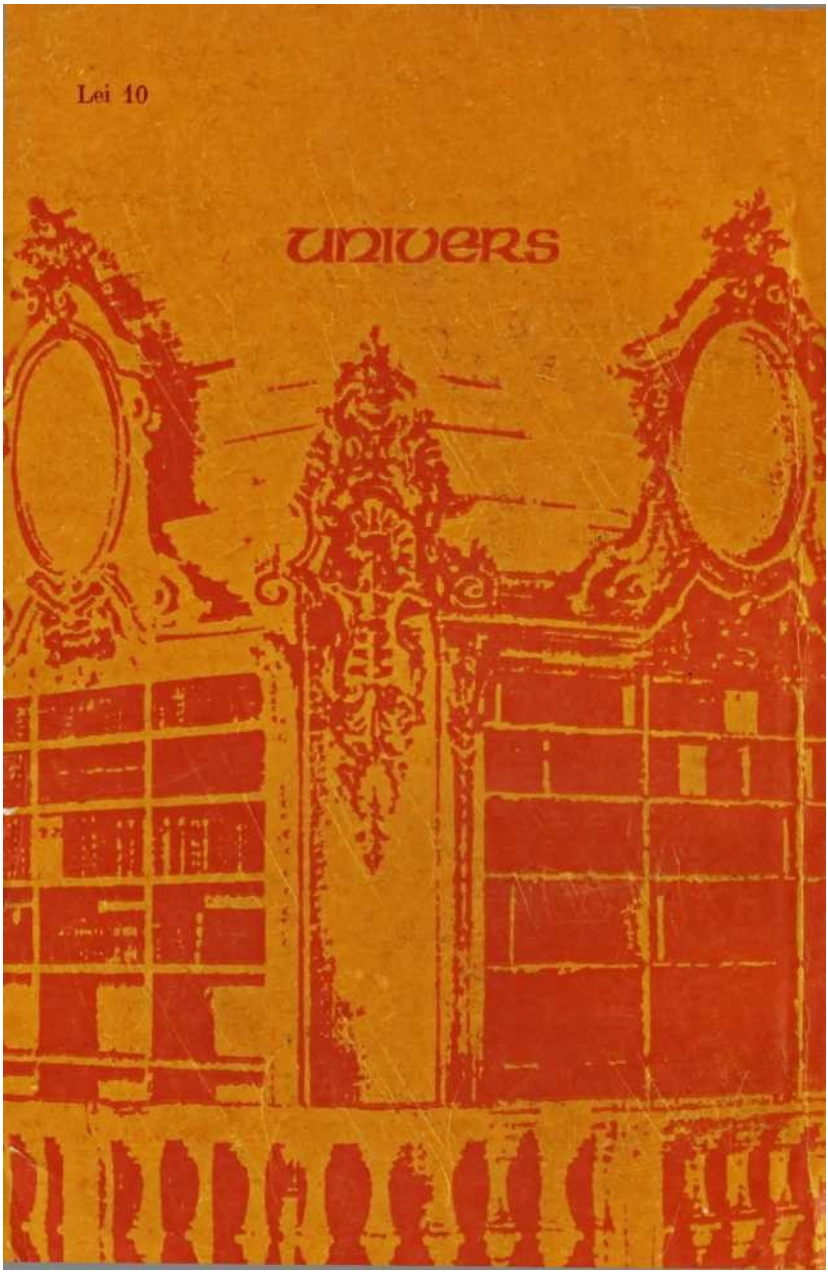
António José Saraiva

istoria literaturii portugheze





História da Literatura Portuguesa (c) António José Saraiva, 1949
Editurii UNIVERS

António José Saraiva
ISTORIA
LITERATURII
PORTUGHEZE
Prefaţă de MIHAI ZAMFIR în româneşte de ANA VĂDEANU

EDITURA UNIVERS Bucureşti, 1979

ANTÓNIO JOSÉ SARAIVA ŞI ISTORIA LITERARĂ

Prima carte prin care istoriografia literară portugheză devine cunoscută publicului românesc este o carte oarecum istorică: autorul ei, exeget de renume internaţional, a publicat-o în anul 1949 şi a făcut din ea prima sinteză în spirit contemporan a literaturii lusitane. Împreună cu Óscar Lopes, António José Saraiva va scrie mai târziu voluminosul tratat *História da literatura portuguesa*, Porto Editora, 1955, operă de referinţă luată îndeobşte drept bază pentru măsurarea nivelului actual al istoriografiei literare din Portugalia – mai ales în ceea ce priveşte informarea bibliografică. Dar, înainte de a întreprinde vasta sinteză, profesorul A.J. Saraiva şi-a exprimat propriile opinii despre literatura milenară a patriei sale scriind acest opuscul concentrat, lesne maniabil.

Dacă am dat calificativul de *istorică* acestei cărţi, am făcut-o în ambele sensuri ale cuvântului: ea este istorică în sensul originalităţii şi al formulei sale greu repetabile; dar este istorică şi în sensul că datează. Prin metoda utilizată, A.J.

Saraiva exprimă aici cu strălucire mirajele explicaţiei sociale a fenomenului literar. În acel moment al evoluţiei gândirii culturale portugheze, a scrie o istorie literară în care raţiunile sociale să fie criteriul fundamental de apreciere însemna inovare polemică faţă de mitologia oficială. De aceea *Istoria literaturii portugheze* de faţă trimite implicit la o epocă revolută din istoria contemporană a Portugaliei, la o epocă în care paralela şocantă şi ostentativă între faptul de cultură şi cel social era singurul mod eficace de protest contra unui sistem de gândire represiv. Moment semnificativ şi greu de consecinţe în înfruntarea dintre intelectual şi Putere mub o dictatură; revolta implicită contra prezentului se exprimă prin apelul la un motiv al trecutului, protestul contra spiritualităţii oficiale – prin anali/u aparent obiectivă a literaturii medievale sau romantice. Iată o vii lori** *a rebcurs* a spiritului printr-o argumentare subtilă căreia nu i se pulru aduce oficial niciun reproş.

Viaţa şi formaţia intelectuală a profesorului António José Saraiva ne par exemplare pentru destinul unei personalităţi excepţionale în condiţiile Portugaliei din ultima jumătate de secol. Aventurile şi tribulaţiile involuntare ale profesorului reflectă, microcosmic, stările de lucruri din întreaga ţară.

Născut în 1917, A.J. Saraiva a fost un strălucit student al Facultăţii de Litere din Lisabona: teza sa de licenţă, consacrată acelei personalităţi misterioase şi nonconformiste din secolul al XVI-lea care a fost Bernardim Ribeiro atesta deja un

cercetător cu vaste posibilităţi, atras de epoca Renaşterii. Teza sa de doctorat prin care A.J. Saraiva devine rapid o autoritate va fi consacrată aceleiaşi perioade: ea se numeşte *Gil Vicente şi sfârşitul teatrului medieval* (1943). În faţa tânărului cercetător, numit asistent la Facultatea de Litere, în anul 1942, se deschidea, pe bună dreptate, o strălucită carieră universitară şi de cercetare, deoarece erau extrem de puţini aceia care îndrăzneau, la vârsta de 25 de ani, să-şi susţină doctoratul!

Din motive politice, este însă îndepărtat din Facultate, la adăpostul unor pretexte administrative foarte uşor de găsit sau de inventat în asemenea împrejurări. De aceea, începând cu anul 1944, va fi profesor la diferite licee din ţară. Din spirit de frondă şi probabil din dorinţa de a dovedi superlativ o capacitate nerecunoscută la justa ei valoare, aceşti ani de profesorat secundar vor fi, pentru profesorul cu vederi democrate, anii unei munci prodigioase în domeniul istoriei literare. Investigaţia lui a. J. Saraiva se extinde la secolul al XIX-lea. [Este epoca sintezelor intitulate *Ideile lui Eça de Queirus* sau *Herculano şi liberalismul în Portugalia* (1949).

Între timp, continuă munca intensă la marile opere care îi vor asigura o notorietate internaţională, făcând din el unul dintre cei mai cunoscuţi istorici literari ai epocii. Aceste sinteze – astăzi opere de referinţă – vor ocupa aproape tot deceniul următor. Ne gândim la prezenta lucrare, *Istoria literaturii portugheze* (1949), la *Istoria* mai mare având acelaşi titlu, scrisă împreună cu Óscar

Lopes şi devenită manual universitar clasic. În fine, tot în deceniul 1950 – 1960 vor apărea cele trei volume ale monumentalei *Istorii a culturii în Portugalia*, prima lucrare de acest gen în exegeza lusitană, rămasă până astăzi izolată în contextul naţional.

În *Istoria literaturii portugheze* (varianta mare, în colaborare cu Óscar Lopes), A.J. Saraiva a scris partea de literatură medievală, renascentistă, barocă şi romantică. În acest spaţiu cronologic de mare vastitate, literatura portugheză se afla – în varianta profesorului Saraiva – adânc şi organic angrenată în cea europeană. Fiecare capitol începe cu o teoretizare actualizată asupra curentului sau a mişcării literare, continuă cu o perspectivă europeană, pentru a ajunge în cele din urmă la fenomenul portughez. Literatura portugheză *iese*, literalmente, din cea europeană, chiar dacă paralelele implicite făcute de autor nu reprezintă întotdeauna un avantaj de partea literaturii portugheze. În viziunea lui A.J. Saraiva, complexele de superioritate, mitologiile naţionaliste şi legendele pioase – considerate drept mărturii de provincialism cultural – aparţin hotărât trecutului.

La frontiera dintre istorie şi literatură, autorul nostru modelează cu atenţie conceptul de *cultură*, aplicându-l apoi istoriei naţionale. „Cultura portugheză”, aşa cum se înfăţişează în cele trei volume amintite, nu reprezintă o desfăşurare cronologică propriu-zisă ca într-o istorie a literaturii, ci reliefarea anumitor

momente-cheie, în care destinul culturii portugheze a fost sensibil modificat. Exegetul se apleacă asupra „punctelor nodale” din cultura ţării sale, când lucrurile ar fi putut fi altfel, dar au luat aproape accidental drumul cunoscut. Este respins cu inteligenţă orice determinism aprioric. Cel ce citeşte, de exemplu, capitolele consacrate raporturilor dintre cenzura Inchiziţiei şi literatura portugheză (vol. III) – demonstraţie strălucită şi actuală, bazată pe o epuizare a materialului documentar de la acea dată – rămâne nu numai cu o înţelegere nouă a literaturii portugheze din secolele XVI-XVII, dar şi cu o nouă dimensionare a specificului literaturilor iberice.

Suntem în 1961. Profesorul A.J. Saraiva, prin cele trei lucrări de l>ază amintite, oferise culturii portugheze instrumente de lucru indispensabile, la nivelul secolului nostru. Popularitatea sa în rândurile intelectualităţii şi a publicului larg pare considerabilă (încă din 1946 Academia Portugheză îi premiase lucrarea despre Eça de Queiros), dar toate acestea nu NÂnt suficiente în optica oficialităţii pentru a-i oferi marelui savant o catedră universitară. În plus, are de suportat vexaţiuni curente, refuzuri ale autorităţilor de a is e permite participarea la congrese Tpeste hotare etc.

— Nituaţie devenită comună pentru un anumit tip de* societate.

Nu încape îndoială că acumularea unorj[astfel de mizerii sistematice»i dus la decizia dureroasă a expatrierii: în 1961, A.J. Saraiva părăseşte Portugalia. Între 1961 şi 1970 stă la Paris şi

lucrează la Centre Naţional de la Kecherche Scientifique. În 1970 se va" fixa" în „Olanda; cel ce fusese mdn din universitate în ţara sa, la gradul de asistent, pentru a nu mai fi primit ulterior în rândurile corpului docent universitar, ajunge profesor şef de catedră la Universitatea din Amsterdam. Lucrările sale, publicate între timp în majoritatea revistelor europene de specialitate, atacă probleme tot mai variate: teorie literară, estetică, naratologie, poetică etc. „Descoperitorul" conceptului de *cultură* în Portugalia, prin apropierea dintre istorie şi literatură, se preocupă acum constant de integrarea culturii în civilizaţie. O face în articole, dar şi în scrieri subtil-polemice, cum ar fi *Luna mai şi criza civilizaţiei burgheze* (1969) şi *A fi sau a nu fi artă* (1974).

În aceste împrejurări, întoarcerea lui A.J. Saraiva în Portugalia după îndelungatul exil, în 1975, capătă dimensiunile unei situaţii-simbol şi înseamnă repararea unei mari injustiţii. După revoluţia din aprilie 1974, A.J. Saraiva a devenit, în sfârşit, nu numai profesor la Universitatea din Lisabona, ci şi una dintre figurile de marcă ale vieţii culturale lisaboneze. Şi nu doar culturale. Experienţa exilului, meditaţiile implicite provocate de acesta (şi, pe acest teren, umanistul contemporan A.J. Saraiva reîntâlnea o tradiţie portugheză glorioasă: cea a exilaţilor pe motive politice din epoca absolutismului, ca Filinto Elisio, şi a exilaţilor din epoca războaielor liberale, precum romanticii Garrett şi Herculano), revoluţia şi mutaţiile de perspectivă care au urmat au modificat conştiinţa şi viziunea despre lume a

savantului. Acesta s-a decis să ia atitudine politică activă şi să se transforme în „voce a adevărului”, oricât de dificilă ar fi rostirea lui şi oricâte prejudecăţi ar contraria. În aprilie 1977, împreună cu alţi doi profesori, A.J. Saraiva ia iniţiativa editării unei reviste trimestriale de cultură şi politică, *Raiz e Utopia* („Origine şi Utopie”): revista este strigătul de alarmă al unor umanişti moderni, care văd umanitatea pândită de tehnicizare sau de dictatură şi care, într-un fel, caută reîntoarcerea la adevărurile fundamentale ale omului. Dincolo de „originile” portugheze, revista încearcă încadrarea problematicii naţionale în neliniştile şi dezbaterile lumii întregi (vechea obsesie a profesorului, scoaterea Portugaliei din provincialismul cultural, răzbate prin urmare şi cu acest prilej).

Revenind la cartea care face obiectul prezentei analize, vom spune că, din multe puncte de vedere, ea îl reprezintă doar parţial pe profesorul A.J. Saraiva aşa cum ne apare el astăzi, după lungul drum parcurs. Orientările sale mai recente, teoretice şi analitice (problemele naraţiunii, romantismul ca stare de spirit), nu şi-au găsit încă locul în istoria literară din această variantă. Dar cartea continuă să prezinte din multe motive un interes excepţional.

În primul rând, *Istoria literaturii portugheze* de faţă pare redactată mai degrabă pentru uzul străinilor sau al romaniştilor în general: întregul spectacol cultural se află privit de la o mare înălţime. Reliefuri întregi dispar, altele se lasă surprinse doar în vârfurile proeminente. Secole

fără prea mare strălucire literară (cum ar fi secolul al XVIII-lea portughez) sunt expediate rapid sau reduse la două-trei nume. Avem senzaţia că autorul a vrut să ofere unui străin bagajul indispensabil, să expună esenţialul şi să reducă succesiv masa imensă de nume la cele câteva absolut sigure.

Indiferent de opiniile momentane ale portughezilor, poate şocaţi de o asemenea prezentare *à voi d'oisean*, ea devine salutară pentru un străin dornic să cunoască literatura portugheză. Oarecum invers decât George Călinescu, ce s-a simţit obligat să compună un compendiu al monumentalei *Istorii a literaturii*, A.J. Saraiva a scris manualul de informare esenţială înainte de a fi dat marele op analitic. În 20 de capitole de mărime inegală se fixează ceea ce este demn de reţinut şi se stabileşte conturul cultural al ţării.

În al doilea rând, A.J. Saraiva a profitat de reducerea cantitativă pentru a întreprinde revalorificări calitative polemice, uneori foarte importante. Numărul redus de pagini – chiar de fraze – consacrate unor mari figuri ale literaturii portugheze nu trebuie să ne ducă la judecăţi pripite: aceste caracterizări-efigie, rezumative până la eliptic, cuprind aprecieri şi schimbări de viziune care, la 1950, puteau uşor trece drept şocante. Tratarea oarecum parantetică a literaturii medievale şi a unei părţi din literatura renascentistă, cuprinderea lui sa de Miranda sau a lui Bernardim Ribeiro într-o singură pagină, analiza lui Camões drept exclusiv poet al

contradicţiei, nu al afirmării apoteotice, diminuarea lui Bocage în favoarea lui Anastácio Cunha, tratarea din perspectivă aproape exclusiv socială a marilor figuri din secolul romantic, semicenzurarea lui Eça de Queiros etc., etc. aveau de ce să pară tot atâtea sacrilegii. Dar A.J. Saraiva voia să violenteze opiniile prestabilite, iar aprecierea – poate exagerată – a unor scriitori doar pe considerentul caracterului lor „popular" sau „protestatar" se încadra unei viziuni bine determinate.

Fiecare epocă îşi are propriile ei snobisme – în sensul bun şi creator al cuvântului. O inovaţie snoabă are toate şansele să devină loc comun într-o etapă ulterioară, nu prea îndepărtată. La finele deceniului al cincilea în Portugalia, când, în proză, „neorealismul" polariza protestele politice ca şi experimentele stilistice, culmea nonconformismului de bună calitate nu o putea reprezenta decât legarea ostentativă a esteticului de social, cu o uşoară subordonare a celui dintâi. Relativa izolare a Portugaliei şi ignoranţa în ceea ce priveşte situaţia din acelaşi moment de pe alte meridiane explică aparentul paradox.

Dar cea mai polemicnovatoare latură a]] cărţii de faţă o constituie înglobarea *literaturii* în sfera largă a *culturii*, mai bine zis – descrierea literaturii nu în sine, ci drept componentă a actului cultural larg. Autorul încă nu se transformase în istoric propriu-zis, încă nu atacase marile probleme ale istoriei Portugaliei şi ale Europei, aşa cum o va face în *Istoria culturii în Portugalia*; dar o anumită atracţie, aproape

irezistibilă, către demontarea mecanismului istoric se vădeşte de pe acum. A.J. Saraiva crede cu convingere în „legi istorice” sau în „legi sociale” şi mai crede, în plus, în legea sacrosanctă a legării literaturii de cele două. Din fericire pentru posteritatea cărţii, totul este făcut însă cu discreţie, cu cernerea sigură a valorii estetice şi cu un gust literar desăvârşit.

De aceea, poezia romantică va fi o proiecţie a spiritualităţii şi a filosofiei dominante din secolul al XIX-lea, limitele Renaşterii sau ale Barocului portughez vor răsări din limitarea istorică a Peninsulei Iberice în relaţie cu restul Europei, literatura secolului nostru va apărea drept ecou al frământărilor de natură politică ce au străbătut epoca. Autorul consacră rareori o secţiune, de altfel foarte scurtă, faptelor propriu-zise de stil, şi aceasta numai în cazul artiştilor de primă mărime: Fernão Lopes, Gil Vicente, Camões, Eça de Queirós şi alţi câţiva.

Aspiraţia lui A.J. Saraiva de a scrie istoria culturii unui popor se precizase de pe acum: s-ar putea ca tocmai această tentativă de re-scriere a istoriei literaturii lusitane, pornind de la marile evenimente istorice, să fi constituit momentul fundamental în sedimentarea metodei ce va prezida mai târziu la alcătuirea operei de istorie a culturii.

După cum tot aici, în această carte, apare vizibilă o operaţie obsedantă, ce se va adânci cu anii, transformându-se într-o veritabilă manieră de a privi literatura naţională: încadrarea într-un context european sau mondial. Chiar rarele

referinţe în acest sens din cartea de faţă merg, toate, spre acelaşi ţel. Nu se poate înţelege Camões fără referiri la marile figuri ale poeziei europene, nici Fernando Pessoa. În *Tratatul* masiv, pe care-l va scrie mai târziu cu Óscar Lopes, această relaţie devine amplă şi obligatorie, căpătând o extindere considerabilă.

În concluzie, care ar fi tendinţa profundă a scrisului lui A.J. Saraiva, preocuparea sa de căpetenie în ceea ce priveşte istoria literaturii portugheze? Am văzut, în general, ce caracterizează metoda sa, dar „metoda”.

aceasta era comună multor intelectuali din aceeaşi generaţie. Credem că obsesia principală a umanismului portughez o reprezintă ieşirea din provincialismul cultural, situarea la nivelul european cel mai înalt. De la primele pagini ale cărţii de faţă şi până la ultima intervenţie publică a lui A. – J. Saraiva pe care o cunoaştem – un larg şi confesiv interviu în *Diário de Lisboa*, din 9 aprilie 1977 – această obsesie a antiprovincialismului denumeşte constanta gândirii sale. Biografia specială a profesorului n-ar putea în niciun caz şi reţinută ca argument: evident că, în 1949, el nu prevedea ce urma să i se întâmple. Dar dorinţa de a scoate exegeza portugheză din habitudinile sale, de a o aduce forţat la ora europeană, s-a manifestat încă din primele scrieri ale temperamentalului savant. Această dorinţă aprigă de a depăşi propriul condiţionalism geografic, de a depăşi propria individualitate şi propriile determinări capătă, în gândirea lui A.J. Saraiva, o dimensiune aproape

metafizică. El se declară, cu un fel de exasperare, *utopist* în sensul filosofic al termenului şi justifică utopia prin eşecul şi răscrucea la care a ajuns actualmente umanitatea:

„Nu vrem să impunem efectiv o utopie, în sens afirmativ şi normativ. Vrem numai să atragem atenţia asupra faptului că sistemele existente nu sunt capabile să dea o anumită fericire condiţiei umane, să satisfacă nevoile adânci ale oamenilor – şi nu se referim doar la necesităţile materiale, ci şi la cele spirituale: prin urmare, avem ca scop ceva ce încă nu există. *Utopos* înseamnă ceva ce nu are încă loc, ceva care nu există nicăieri; noi ne referim la ceva ce nu vedem realizându-se în niciun loc din lume, şi în acest sens suntem utopişti" (Interviu în *Diário de Lisboa*, 9 aprilie 1977).

Sub acest aspect, prezenta *Istorie a literaturii portugheze* reprezintă doar o etapă revolută dintr-o utopie continuă, mereu depăşită şi proiectată în infinit. În perspectiva de astăzi, proprie autorului, această carte de tinereţe nu înseamnă decât o treaptă conştient urcată în aspiraţia spre autodepăşire universală.

Vom fi obligaţi să evocăm şi proba cea mai palpabilă a antiprovincialismului cultural: scriitorii portughezi nu vor apărea niciodată cu statura spirituală hipertrofiată. Există o tendinţă a istoriografiei tradiţionale peninsulare de a face din Camões cel mai mare poet al lumii şi din António Vieira egalul lui Bossuet. A.J. Saraiva procedează invers, diminuând drastic şi retezând mitologiile arborescente. În dorinţa de obiectivitate maximă,

autorul cumpăneşte atent şi parcimonios fiecare adjectiv atunci când este vorba de o situaţie generală a marilor figuri în galeria abstractă a literaturii universale. În asemenea măsură incit s-ar putea semnala mai degrabă tendinţa opusă, aceea de diminuare cu orice preţ. Antiprovincialismul lui A.J. Saraiva este acum aproape filosofic: el se ataşează psihologiei îndepărtate a acelor *estrangeirados* din secolele XVIII ŞI XIX, care îşi iubeau patria critic şi o priveau, spiritual, din afară.

Vrând să ofere cititorilor români o primă privire asupra literaturii lusitane, foarte puţin cunoscută la noi (şi exprimarea este eufemistică!), Editura Univers a făcut, credem, o bună alegere: această carte devenită, prin forţa împrejurărilor, clasică este destinată în mod privilegiat străinilor datorită situării exacte şi lipsite de *parti pris* a scriitorilor portughezi, datorită sintetismului aforistic al aprecierilor şi datorită lucidităţii (izvorâte dintr-o îndelungată autocenzură) împinse la ultimele ei limite.

MIHAI ZAMFIR

Introducere

LIMBA

Primele documente în limba portugheză datează din secolul al XII-lea, iar primul text literar, un cântec „de prieten” aparţinând lui Sancho I, fiul primului rege al Portugaliei, datează, după cât se pare, din 1189. Dar existenţa limbii portugheze este, fără îndoială, mult anterioară formării statului portughez.

Un cronicar castilian din secolul al XIII-lea

descrie jalea cu care regele Alfonso al VI-lea l-a plâns pe unicul său fiu, mort în bătălia de la Uclés (1108): „Ay, meu filho, alegria de meu coraçon e lume dos meus olhos…” Această frază scrisă în dialect galician, şi înserată în proza castiliană a cronicarului, pare să arate că galiciana era limba maternă a bunicului lui Alfonso Henriques, crescut în Galicia, unde erau crescuţi regii Leonului ce aveau să devină împăraţi ai Spaniilor.

Încă de pe vremea luptelor pentru recucerirea Peninsulei Iberice, stăpânită în cea mai mare parte de arabi, exista o diferenţă între graiurile vorbite în nord-estul teritoriului – Galicia şi regiunea cuprinsă între râurile Mondego şi Douro, care vor constitui nucleul viitoarei Portugalii – şi cele vorbite în Asturia şi Castilia. Între cei doi poli, de unde se vor răspândi portugheza şi castiliana, existau o serie de graiuri de tranziţie, din care se mai păstrează şi astăzi dialectul leonez. La sud de Mondego, sau poate la sud de Tago, pe teritoriul mult timp ocupat de arabi, populaţia creştină vorbea o limbă latină, mozaraba, în al cărei lexic pătrunseseră multe cuvinte arabe şi care era mai conservatoare decât limbile din nord, dată fiind izolarea sa geografică.

Cum în această epocă documentele erau scrise în latină sau în pseudolatină, limba vorbită nu poate fi perfect reconstituită. Dar greşelile făcute de copişti, pentru care latina era o limbă grea şi care se lăsau influenţaţi de limba pe care o vorbeau, lasă să se întrevadă unele caracteristici ale graiurilor locale. În acelaşi fel se deduc şi caracteristicile limbii galiciano-portugheze din

documentele scrise în pseudolatină (numită „latina vulgară”) datând din secolul al IX-lea şi provenind din regiunea cuprinsă între Douro şi Mondego. Această descoperire aparţine unui lingvist norvegian, Leif Sletsjõe, care ajunge la următoarea concluzie: „Separarea în spaniolă şi portugheză nu este o consecinţă politică; ea corespunde mai degrabă unei diviziuni şi unei diferenţieri ce-şi au originile în perioada romanizării, sau care sunt poate chiar anterioare acesteia”.

Înseamnă deci că, înainte de invazia romană, în nord-vestul Peninsulei se vorbea deja o limbă sau o familie de limbi radical diferite de cele care se vorbeau în regiunea numită mai târziu Castilia. Pentru a stabili cauzele acestei diferenţieri lingvistice, trebuie să începem cu lusitanii, dar acest lucru presupune cercetarea unor documente de care noi nu dispunem. Fiecare dintre popoarele Peninsulei a învăţat latina potrivit cu deprinderile sale lingvistice anterioare, aşa după cum astăzi un englez sau un spaniol învaţă franceza fiecare în felul său. Diferitele accente în pronunţare au alterat latina din diverse regiuni până când au transformat-o în limbi noi şi deosebite. Această teorie, numită a „substraturilor”, combinată cu cea a influenţei popoarelor invadatoare, mai ales cu cea a arabilor (dat fiind că germanii constituiau în acele timpuri doar o castă militară, cu o cultură slabă), explică cel mai bine existenţa actuală a diferitelor limbi din ansamblul iberic.

Una dintre cele mai vechi caracteristici ale limbii galicianoportugheze, rezultată din

comparaţia cu castiliana, este dispariţia lui *n* şi l'intervocalici (sp. să/fi – port, *sair*; sp. *venir* – port, *mir* vir). Această caracteristică a limbii galiciano-portugheze, care nu face parte din caracteristicile limbii franceze sau italiene, pare să dovedească faptul că ea provine dintr-un substrat aparţinând în exclusivitate nord-vestului Peninsulei. Dispariţia lui *n* este deosebit de interesantă în ce priveşte diferenţa dintre cele două limbi vecine: în timp ce în castiliană (spaniolă) consoana nazală e întotdeauna distinctă de vocala anterioară, în portugheză ea este asimilată acesteia, dând naştere la o serie de vocale nazale (ã, ê, î, õ, u), pe care o persoană a cărei limbă maternă este spaniola cu greu reuşeşte să le înveţe, tot aşa cum un portughez are dificultăţi în articularea lui *n* sau în cuvinte ca (sp.) *también*.

În ansamblu, portugheza are un sistem vocalic mult mai bogat decât spaniola: douăsprezece vocale (inclusiv cele nazale), faţă de cinci. La rândul său, spaniola este mai bogată în consoane: rar se pronunţă în sau *n* înaintea unei consoane sau la sfârşitul unui cuvânt, omiţându-le de altfel şi în scris: actualmente nu se face distincţia (cu excepţia anumitor zone din regiunea Beira şi în Trăs-os-Montes) între ss şi p, sau între sşi *z* intervocalic, ori între *ch* (care cu mult timp în urmă se pronunţa *teh*) şi e. Pe de altă parte, nu posedăm consoana cu pronunţia din limba spaniolă.

O altă caracteristică foarte importantă este preferinţa limbii portugheze pentru diftongii

numiţi „descendenţi”, cum sunt *ai*, *au*, *ei*, *eu*, *oi*, *ou*, *ui*, incluzând diftongii nazali mascaţi de grafia *am* şi *em* (fomm, *dizem*), spre deosebire de preferinţa limbii castiliene pentru diftongii numiţi ascendenţi, cum sunt *ié*, *ué*, *ió*. Latinescul *Ego* dă în portugheză *Eu* (descendent), în castiliană *Yó* (ascendent). Această caracteristică, împreună cu nazalizarea vocalelor, a contribuit la delimitarea fonică a cuvintelor, care uneori ajung la forme ca acestea: *vêm*, *têm*, care în realitate se pronunţă *vãiãi*, *tăiai*.

Din punct de vedere ritmic însă, accentul este acela care marchează în primul rând diferenţa dintre cele două limbi vecine. În portugheză, silaba accentuată este foarte puternică şi domină întregul cuvânt, aşa încât silabele neaccentuate sau cu accent secundar se atenuează sau se înmoaie în pronunţie. Curba fonică este foarte ondulată; între vârful undei şi baza ei există o distanţă considerabilă. Unui străin, şi mai ales unui spaniol, care cunoaşte portugheza din lecturi sau care a învăţat-o la şcoală îi este foarte greu să înţeleagă portugheza vorbită. Această caracteristică de natură ritmică este mai accentuată la sud de Tago. Dimpotrivă, intensitatea silabelor în spaniolă (ca şi în franceză) este aproape aceeaşi, ceea ce dă auzului impresia unei succesiuni aproape rectilinii de monosilabe.

Aceste trăsături particulare fac ca limba portugheză şi spaniolă să fie nu numai două limbi diferite, dar şi de tip diferit din punct de vedere ritmic, fiind totodată foarte asemănătoare din

punct de vedere lexical şi gramatical. Unui străin care a învăţat castiliana nu-i este prea greu să citească portugheza scrisă, dar îi este aproape cu neputinţă să înţeleagă portugheza vorbită. Nu acelaşi lucru se întâmplă cu un portughez.

Această observaţie atestă faptul că limba lăsată de romani în Castilia şi cea lăsată în Portugalia-Galicia trebuie să fi fost foarte asemănătoare, dacă nu chiar aceeaşi. Şi de o parte şi de alta avem aceleaşi cuvinte şi aceeaşi structură gramaticală. Dar substraturile preexistente, care se traduceau în ritmuri, articulaţii, respiraţie şi alte manifestări de afectivitate, au dus la două tipuri de muzicalitate lingvistică, care se situează la doi poli opuşi. Astfel, cu timpul, diferenţierea între portugheză şi castiliană s-a accentuat, chiar la nivel semantic şi gramatical. În spaniolă, ca şi în celelalte limbi romanice, predomină perfectul compus (*he llegado*, în franceză *je suis arrivé*), în timp ce în portugheză se păstrează perfectul simplu moştenit direct din latină (*cheguei*). Printre diferitele inovaţii ale limbii portugheze, cea care i-a intrigat cel mai mult pe lingvişti este aşa-numitul „infinitiv personal”, care constă în conjugarea infinitivului verbal la toate persoanele, infinitiv neconjugabil prin definiţie (*ea vir, la vires*, etc.). Este vorba de o foarte veche inovaţie a limbii portugheze, dat fiind că o găsim şi în galiciană.

La nord de Tago, limba portugheză n-a fost impusă în urma cuceririi sau a colonizării teritoriului, pentru că, după cum am văzut, populaţiile locale, creştine (inclusiv cele

mozarabe), vorbeau o limbă sau o familie de dialecte care în general trebuie să fi fost foarte asemănătoare în regiunea cuprinsă între râul Tago, sau cel puţin Mondego, şi coasta galiciană a golfului Biscaia. Dar la sud de Tago se vorbea, după cum am văzut, în afară de arabă, o altă limbă, tot latină, aşa-numita „mozarabă”. Totuşi, aceasta din urmă şi galiciano-portugheza prezentau anumite caracteristici comune care o diferenţiau de castiliană. De aceea, fenomenul de colonizare lingvistică s-a produs pe cale paşnică; impunerea forţată a limbii galiciano-portugheze este posibilă doar în nucleele arabe care au fost treptat asimilate. Cu toate acestea, în grai urile din regiunile Alentejo şi Algarvia a mai rămas câte ceva din substratul mozarab, care ulterior, prin intermediul Lisabonei, a influenţat portugheza în ansamblul său (şi astăzi, de exemplu, *ei* se spune e în Alentejo, şi *de*, *a*, în expresii ca *nã quero*).

Faza galiciano-portugheză se prelungeşte probabil până la începutul secolului al XV-lea. Caracteristicile sale cele mai importante, în raport cu portugheza actuală, sunt: consoana nazală *om* pe care astăzi o pronunţăm *ão* (*nom* – *não*), deosebirea între şşi *z* {*coser* – *cozer* se pronunţau diferit), la fel ca şi între ss şi *e* (*passo* şi *paço*)] pronunţarea lui *eh* ca *teh* (*tehave*), şi, probabil, existenţa vocalelor lungi care se ortografiau ca vocale duble (*veer vor*). Pe de altă parte, accentul tonic şi accentul secundar care cădea pe silaba protonică coexistau, ceea ce dădea cuvintelor un ritm diferit (poate mai asemănător cu cel al portughezei vorbite în Brazilia); unele vocale,

astăzi mute ca urmare a forţei cu care se accentuează silaba tonică, trebuie să se fi pronunţat mai deschis, aşa cum se întâmplă în Brazilia. La începutul secolului al XVI-lea diferenţa dintre portugheză şi galicianoportugheză dispăruse, fapt ce reiese din primele pagini ale cărţii *Menina e Moça* (*De neam şi tânăra*), de Bernardim Ribeiro, carte în care limba vorbită şi limba scrisă se combină admirabil. Dar anumite caracteristici ale galiciano-portughezei pot fi observate şi astăzi în graiurile vorbite în Minho, Trás-os-Montes şi Beiras, situate în afara Galiciei propriu-zise.

Portugheza transplantată în Africa şi America de către navigatori şi colonişti este portugheza modernă, dar într-o fază în care probabil nu se făcuseră încă atât de simţite efectele intensităţii silabei accentuate. Se prea poate ca de aici să rezulte acel ritm caracteristic limbii portugheze vorbite în Brazilia, mai puţin precipitat, cu vocale mai deschise, cu silabe neaccentuate sau cu accent secundar, distincte. Dar limba portugheză transplantată în Brazilia a fost învăţată de către o populaţie de câteva milioane de africani şi a suferit influenţa propriilor lor substraturi. Istoria limbii portugheze braziliene reprezintă lupta limbii portughezilor împotriva tendinţelor centrifuge ale idiomurilor negre (mai numeroase). Anumite asemănări între portugheza vorbită în Insulele Capul Verde şi cea vorbită în Brazilia ne fac să ne gândim că unele elemente de origine africană au pătruns în limbă mai ales la nivel fonetic. Dar tendinţa de formare a unui dialect

creol a eşuat în Brazilia, în timp ce ea a învins în Insulele Capul Verde şi (în parte prin intermediul Capului Verde) în Guineea. Dialectul creol din aceste insule este faţă de portugheză ceea ce portugheza este faţă de latină: o portugheză profund modificată de substratul căruia i-a fost impusă. Mai există şi alte dialecte creole de origine portugheză, azi pe cale de dispariţie, în Ceylon şi în alte regiuni din Asia. Dar portugheza se mai vorbeşte încă în Goa, Damau, Din, şi în alte zone ale Uniunii Indiene.

În Galicia, idiomul originar a suferit influenţa colonizării castiliene, pierzând în acelaşi timp contactul cu zona portugheză căreia îi aparţine. Astăzi este un idiom rural, foarte apropiat de portugheza rurală din Trás-os-Montes şi Minho. Locuitorii situaţi dincolo şi dincoace de Minho se înţeleg oral, fără cea mai mică dificultate. Această asemănare este mascată în planul limbii scrise de ortografia galiciană care se supune regulilor castiliene (galicianul scrie *fillo*, pronunţând ca portughezul, *jilho*).

Situaţia actuală a limbii portugheze este următoarea: ceva mai mult de 100 milioane de oameni o vorbesc în Europa, America, Africa şi Asia, aceasta reprezintă locul al treilea în clasamentul limbilor *intercontinentale*, după spaniolă, care la rândul său urmează după engleză (chineza scrisă, rusa şi germana sunt cele mai importante limbi *continentale*). Acest mare ansamblu lingvistic are trei ramuri principale: lusitana; portugheza vorbită în Brazilia şi galiciana. Asupra lor acţionează două forţe

contradictorii: o forţă diversificatoare, care tinde să accentueze diferenţele, şi o alta unificatoare, care tinde să menţină unitatea lor lingvistică. Prima se manifestă la nivelul limbajului cotidian, cea de-a doua la nivelul limbii scrise şi standardizate de către *mass media*.

În acest volum ne vom ocupa numai de literatura ramurii lusitane a limbii portugheze.

Capitolul I EVUL MEDIU

Începuturile. Pentru a înţelege evoluţia literaturii portugheze de la începuturile ei până pe la mijlocul secolului al XVIII-lea, este necesar ca aceasta să fie integrată în istoria culturii Peninsulei Iberice. Naţiunea portugheză îşi completează definiţia teritorială şi politică odată cu cucerirea Algarvelui şi cu întrunirea primelor *cortes*-uri, în jurul anului 1250. Dar portughezii se considerau „spanioli" după cum castilienii se considerau „leonezi" sau „aragonezi", şi această solidaritate hispanică îi va face să aibă un rol hotărî tor în bătălia de la Salado (1340).

Deşi limba castiliană era înţeleasă în Portugalia, totuşi limba portugheză este, încă din epoca primilor regi ai Portugaliei, nu numai o limbă scrisă, dar şi o limbă oficială, folosită de cancelaria regală alături de latină.

În timp ce militarii ocupau teritorii, călugării duceau cu ei cultura ocupanţilor. În secolul al XII-lea apar numeroase ordine călugăreşti, apariţie care coincide cu o importantă mişcare de reformă. Congregaţia benedictină de la Cluny şi Ordinul Cistercienilor tind să ajungă importante organizaţii internaţionale. Cuceritor al sudului

Peninsulei, don Alfonso Henriques a fost şi protectorul Ordinului Cistercienilor, fondând, în 1152, Mănăstirea Alcobaça, care se transformă rapid în principalul focar de cultură clericală portugheză. Mănăstirile benedictine, ca cea din Lorvă o, întemeiate înainte de Reformă, sau care n-au fost cuprinse de ea, erau în declin.

Cultura clericală şi poezia curteană au fost primele manifestări culturale ale unei clase conducătoare în Portugalia.

Cultura clericală. Pentru a înţelege rolul acesteia, trebuie mai întâi să amintim că în Europa medievală au coexistat două culturi distincte, una de largă circulaţie, clericală, cu caracter erudit, în latina clasică, şi o cultură în limba latină „vulgară”, accesibilă neştiutorilor de carte, cu caracter regional, într-un anumit sens populară.

Prima este alcătuită din lucrări cu caracter teologic, mistic şi didactic: comentarii ale Sfinţilor Părinţi ai Bisericii, tratate de teologie, gramatică, retorică şi dialectică, colecţii de drept canonic, vieţi de sfinţi, predici, cărţi liturgice, imnuri şi poezie religioasă.

Această literatură numită „medieval-latină” a fost răspândită în special de mănăstiri: caracteristicile ei sunt aproximativ aceleaşi în toate ţările care au aderat la biserica catolică occidentală.

Mănăstirile Alcobaça şi Santa Cruz din Coimbra sunt principalele centre de cultură latină medievală din Portugalia. Dar nesiguranţa vieţii în evul mediu şi reproducerea cărţilor prin copii

manuscrise făceau posibilă o activitate culturală continuă şi asiduă doar în calmul mănăstirilor. Cultura literară era, prin forţa lucrurilor, un monopol sacerdotal.

Destinată instruirii clerului, această literatură nu era difuzată în rândul maselor decât indirect, prin intermediul predicilor şi al cântecelor liturgice. Contribuţia sa la literatura portugheză constă mai ales în unele traduceri de vieţi de sfinţi şi de miracole (secolele XIV-XV), cum este *Vida de Maria Egipciaca* (numită şi Taís), *Vida dos Santos Barlaão e Josafate* (versiunea creştină a legendei lui Buda) şi *Visão de Túndalo* (Viziunea lui Túndalo), descrierea unei călătorii în Infern şi în Paradis.

Cultura trubadurească. O mult mai mare importanţă, în crearea unei literaturi naţionale, are însă cultura laică, în limba „vulgară”, care se adresează unui public incult sau cel mult puţin ştiutor de carte, destinată divertismentului şi recreaţiei, serbărilor câmpeneşti şi celor de la palat. În această categorie se înscriu literatura romanescă şi poezia. Spre deosebire de cea clericală, această cultură este de circulaţie restrânsă, are un caracter oral şi de aceea este ritmată sau versificată. Era răspândită de menestreli, acei artişti ambulanţi care aveau pregătit un repertoriu de poeme şi se duceau acolo unde ştiau că vor fi răsplătiţi şi vor primi cadouri – la petreceri, căsătorii, turniruri – acompaniindu-se la un instrument muzical şi dând diferite reprezentaţii.

Menestrelii pot fi consideraţi creatorii

literaturilor moderne. Dar, începând cu secolul al XIII-lea, se tinde să se depăşească faza orală a literaturii, fapt demonstrat mai ales de apariţia unor *cancioneiros*[1] şi de redactarea unor interminabile romane cavalereşti.

În Portugalia, activitatea menestrelilor a dat naştere unui gen de poezie lirică, păstrată în aşa-numitele *cancioneiros primitivos* (*da Ajuda*, *da Biblioteca Nacionál* şi *Da Vaticana*), şi de poezie epică, din care se mai păstrează fragmente în *Crónicas Breves de Santa Cruz de Coimbra* (*Cronica scurtă a mínăstirii Santa Cruz din Coimbra*).

Poezia galiciană. Cea mai veche dintre poeziile aflate în aceste culegeri, atribuită călugărului Soares de Taveiró, datează probabil din 1189. Totuşi, această dată nu marchează începutul cultivării poeziei în regiunea galiciană şi portugheză. Presupune, dimpotrivă, faza deja avansată în care genul liric tinde să fie adoptat şi practicat de către nobilimea de la curte.

O bogată tradiţie orală, răspândită de către menestrelii galicieni, precede culegerile de poezii realizate la sfârşitul domniei lui Don Alfonso al III-lea (epoca manuscrisului *Cancioneiro da Ajuda*). Atât prin ritmul lor caracteristic cât şi prin atmosfera epocii pe care o evocă, unele cântece aparţin cu siguranţă unui trecut foarte îndepărtat, anterior momentului formării naţiunii portugheze: este cazul cântecelor cu o anumită structură ritmică, care în districtul Bragança se mai numesc

1 Culegeri de poezii medievale (N.T.).

şi astăzi *retornadas* ori *paralelisticas* pentru că sunt formate din două serii de strofe paralele. Fiecare serie este formată din două strofe, care se deosebesc între ele prin cuvintele de la sfârşitul versurilor ce schimbă rima păstrând sensul; fiecare strofă e compusă din două versuri, dintre care al doilea se repetă în seria următoare, în aşa fel încât aceasta este formată dintr-un vers nou şi altul aparţinând seriei precedente. Fiecare din strofe este urmată de un refren care trebuie să fi fost cântat în cor. Rima este vocalică:

Mia madre velida vou-m à la bailia de amor.
Mia madre loada vou-m a bailada de amor.
Vou-me à la bailia que fazem em vila de amor
Vou-m à la bailada que fazem em casa de amor.
Etc.1

1 Bătrâna mea mamă mă duc la hora dragostei.
Lăudata mea mamă, mă duo la jocul dragostei.
Mă duc la hora ce se face în satul dragostei.
Mă duc la jocul ce se face în casa dragostei.

Această schemă, foarte simplă şi aproape nestructurată, ce se reduce la o legănare monotonă care se poate prelungi la nesfârşit, sugerează faptul că aceste *retornadas* sau *„paralelisticasu* erau cântate de două voci pe rând, cu excepţia refrenului intonat în cor. Unele sunt dialoguri între o tânără fată îndrăgostită şi mama, sora, ori prietenele ei, întotdeauna despre „prieten” (fapt pentru care se şi numesc „cântece de prieten”), uneori dialogul este dus chiar cu

acesta. Altele sunt monologuri de femeie îndrăgostită.

În „cântecele de prieten” de formă mai simplă, femeia este integrată în ambianţa rustică: la fântână sau la serbări, locul de întâlnire al îndrăgostiţilor, sub florile de pin sau alun; la râu, unde-şi spală rufele şi cosiţele, ori se dezbracă pentru a se scălda; pe ţărm, aşteptând întoarcerea bărcilor din larg. În general, din aceste cântece se degajă o dezinvoltură naivă şi câmpenească. În ele glăsuieşte o voce impersonală care face apel la sentimentele cele mai elementare şi mai constante ale emotivităţii umane. O curioasă înfrăţire cu toate vietăţile florile şi valurile apei lasă să se ghicească o mentalitate animistă prea puţin influenţată de cea religioasă. Acest grup de cântece aparţine cu siguranţă unui fond foarte primar, ale cărui începuturi se pierd în negurile timpului.

În alte cântece, ambianţa casnică este mai pregnantă. Tânăra fată cântă în timp ce toarce; urmează o discuţie cu mama, care-l primeşte pe îndrăgostit şi le ocroteşte dragostea. Cântecele din acest de-al doilea grup sunt de dată mai recentă decât cele din primul grup; în ele apar elemente din viaţa târgoveţilor.

În sfârşit, o a treia categorie cuprinde cântece cu o structură ritmică mai complexă, cu toate că schema este aceea a „paralelisticelor”: aici întâlnim o adevărată dialectică a sentimentelor, o gamă care merge de la gelozie până la cochetărie. Monologurile şi dialogurile, prin care evoluează acţiunea, alcătuiesc un

adevărat roman sentimental, anticipând opera lui Bernardim Ribeiro intitulată *Menina e Moça*. Aici factorul dominant nu mai este tonalitatea muzicală, ci inventivitatea artistică, bazată pe o remarcabilă intuiţie şi pe experienţă. Ambianţa nu mai este câmpenească, ci orăşenească sau chiar curteană. Nu mai există acea înfrăţire cu arborii şi animalele, iar prietenul este adesea un cavaler de la curtea regelui, dacă nu cumva – caz de altfel excepţional – chiar regele care cere cosiţele împletite ale fecioarei.

Cântecele de dragoste şi influenţa provensală.

Cântecele „paralelistice" cele mai simple sunt totodată şi cele mai vechi şi cele mai apropiate de sursa lor populară. Dar trubadurii de la curte încep să cultive un gen foarte diferit de acesta, cu caracter literar şi cult: „cântecele de dragoste". În felul acesta ei urmau moda provensală.

Începând din secolul al XII-lea, trubadurii şi menestrelii din Provenţa (sudul Franţei) practică la curţile Italiei, Franţei, Aragonului şi a altor ţări, o poezie lirică ce, prin fineţea ei psihologică, prin fluenţa, gingăşia şi frumuseţea ritmurilor şi a imaginilor, ca şi prin originalitate, era o poezie singulară în contextul cultural al acelor vremuri. Provensalii au fost precursorii poeziei medievale culte şi, mai ales, ai poeziei lui Dante şi Petrarea. Bucurându-se de un mare prestigiu, menestrelii din Provenţa au ajuns şi la curţile regale din Peninsulă, fiind cunoscuţi de nobilii portughezi care trăiau în Franţa, de pildă Alfonso al III-lea şi suita sa. Influenţată de aceştia, nobilimea

peninsulară adoptă stilul galanteriei curtene şi practica versurilor.

De această valorificare şi aristocratizare a poeziei s-au bucurat şi menestrelii din Galicia, care, la rândul lor, au fost bine primiţi la curte şi răsplătiţi din plin. Menestrelii galicieni şi-au impus cu uşurinţă propria lor tradiţie la curte, ajutaţi fiind şi de limba în care cântau, mult mai accesibilă în Castilia, Leon şi Portugalia decât *la langue d'ºC* folosită de menestrelii provensali. Voga lor la curte face ca limba galiciană să devină limba în care îşi scriu versurile toţi poeţii veniţi din toate colţurile Peninsulei la curtea lui Alfonso al X-lea, cel înţelept, şi chiar regele, autor al versurilor *Cantigas de Santa Maria* (*Cânticele Sfintei Maria*).

Influenţa trubadurilor şi menestrelilor din Provenţa a ridicat la rang de poezie de curte o poezie de origine populară, grefând-o pe tradiţia galiciană. Din această fuziune au rezultat caracteristicile „cântecelor de dragoste", în care seniorul respectă convenţiile iubirii curtene – divinizarea femeii, statornicia timidă şi supusă a iubitului, exagerarea suferinţei din dragoste etc.) – într-un limbaj artificial înfrumuseţat de termeni provensali. Dar influenţa şcolii galiciene este relevată de faptul că majoritatea cântecelor păstrează refrenul din poezia folclorică şi chiar o construcţie „paralelistică" atenuată. Trubadurii galicieni nu erau în măsură să-şi însuşească bogăţia psihologică şi stilistică a provensalilor. Ei tind să exprime emoţii confuze încă, într-un ritm obsedant, rezultat din repetiţia unităţii ritmice,

inspirat de tehnica „paralelisticelor”. Imaginile poetice le sunt aproape necunoscute.

„Pastoralele” sunt însă de origine pur provensală. Ele au ca temă întâlnirea dintre un cavaler şi o păstoriţă; în multe dintre ele este descris un peisaj matinal în care se răspândeşte un „cântec de prieten” ce are o adâncă rezonanţă în inima cavalerului.

Odată cu menestrelii galicieni, la curte pătrunde şi interesul pentru poezia folclorică, ce constituia fondul repertoriului lor, despre care am mai vorbit. Multe cântece semnate de trubaduri sunt, fără îndoială, adaptate sau culese din fondul popular. Este cazul majorităţii cântecelor de prieten atribuite lui Don Dinis.

Poezia satirică. Menestrelii compuneau şi versuri satirice, fie sub forma unei ironii sarcastice („cântece de zeflemea”), fie sub forma unei apostrofe directe („cântece de blestem”). Şi acest gen îşi are tradiţia sa populară la care s-a adăugat influenţa provensală a acelei forme poetice cu caracter moral sau satiric numită *sirventes*. Cele mai multe dintre ele reflectă viaţa menestrelilor, acei declasaţi care îşi puneau în versuri desfrâul şi certurile cu tovarăşele lor „vivandierele”. Beţia, excesele erotice, rivalităţile profesionale etc. constituie tema multor cântece, iar limbajul lor violent şi licenţios îl şochează uneori pe cititorul de astăzi. Puţini poeţi au reuşit să ridice poezia lor la nivelul unei satire de interes general. Principalele lor victime sunt burghezul înfumurat, nobilul prea puţin mărinimos şi clerul. Războiul civil dintre Sancho al II-lea şi fratele său

Alfonso a inspirat unele creaţii interesante în care se vorbeşte de trădarea comandanţilor de cetăţi, creaţii care au apărut probabil la curtea lui Alfonso al X-lea al Castiliei, cel care a intervenit în favoarea lui Sancho. În ansamblu, poezia satirică portugheză rămâne mult în urma celei provensale.

Poezia epică. În Peninsula Iberică a fost cultivat, alături de genul liric, şi genul epic. Cea mai importantă operă a acestui, gen este *Cantar de Mi-o Cid* (*Cântecnt Cidului*), biografia versificată şi semilegendară a unui erou naţional din timpul luptei împotriva arabilor. Majoritatea epopeelor trubadureşti au fost transpuse în proză şi înserate în cronici. Astfel, versiunea originală versificată s-a pierdut.

Existenţa unor autori de epopee, în Portugalia, a fost recent atestată. În cea de-a 3-a şi a 4-a *Crónicas Breves de Santa Cruz de Coimbra* s-au descoperit fragmente dintr-o gestă a lui Alfonso Henriques, culeasă şi modificată de către călugării care aveau în păstrare mormântul acestui rege, protectorul lor. Ciclul epic despre Alfonso Henriques ne prezintă un erou crud, pradă instinctelor, adevărată întruchipare a nobilimii războinice din secolul al XII-lea în luptă cu leonezii, cu clerul şi cu arabii. Destinul eroului este circular: acesta a pus-o în lanţuri pe mama sa, doña Teresa, cu care îşi disputa pământurile moştenite de la tatăl său, sfârşind prin a fi închis la rândul său, la Badajos, unde o nenorocire i-a imobilizat picioarele. Atitudinea sa anticlericală inspiră faimosul episod al conflictului cu nunţiul papal care, ameninţat cu decapitarea, a fost

obligat să-şi retragă excomunicarea şi să promită că Papa va înceta să se mai amestece în politica dusă de rege. Din acest episod se mai degajă şi acel sentiment de independenţă de care dă dovadă noul rege, exprimat prin atitudinea sa faţă de pretenţiile leonezilor de a restabili vechea suzeranitate asupra Portugaliei. Redactarea poemului, sau a ciclului de poeme, s-a petrecut la puţin timp după evenimentele care le-au inspirat (ca şi *Cantar de Mi-o Cid*), după cum reiese din caracterul aproape documentar al frumoasei povestiri a cuceririi Santarém ului. Alături de eroul principal mai apar şi alţi eroi, cum ar fi Egas Moniz.

În textele păstrate la Santa Cruz, care ne oferă variantele cele mai remarcabile, se mai simte acea formă de exprimare directă şi dialogată, caracteristică poemelor primare. Ele nu cuprind descrieri. Naraţiunea este aceea care leagă între ele scenele dialogate şi momentele culminante ale acţiunii.

Curtea portugheză, focar literar. Uimind exemplul dat de Curtea lui Alfonso al X-lea, cel înţelept, curtea portugheză devine şi ea un nucleu literar, începând mai ales cu regele Alfonso al III-lea, care şi-a fixat capitala la Lisabona aducând cu sine pedagogi francezi cărora le-a încredinţat educaţia prinţului moştenitor Don Dinis. Probabil că încă sub acel rege s-a luat iniţiativa alcătuirii unei culegeri de „cântece de dragoste” reunite într-un volum luxos, ilustrat cu miniaturi(*Cancioneiro da Ajuda*). Don Dinis, în afara faptului că a scris şi el versuri, i-a protejat pe trubadurii şi

menestrelii de la curte şi a ordonat realizarea unui anumit număr de lucrări, cum ar fi traducerea volumului *Geografia* scris de arabul Razis, inclus mai târziu în *Crónica de 1344*. El este cel care a fondat Universitatea din Lisabona, în 1290, transferată mai târziu la Coimbra.

Aşa cum s-a întâmplat şi la alte curţi din Europa, începând din secolul al XIII-lea, atmosfera de la curte devine potrivnică menestrelilor, ai căror eroi animaţi de instincte primare erau incompatibili cu preţioşii din ce în ce mai numeroşi ai saloanelor. Poeţii de la curte se îndepărtau de cei populari; proza este înlocuită de versuri, iar eroul de epopee de eroul romanului cavaleresc, discret şi grav, care ştie să mânuiască cu egală măiestrie cuvântul şi spada.

Romanul cavaleresc. „Ciclul breton”, ansamblu de povestiri în care se descriu aventurile complicate ale cavalerilor regelui Artur, erou al rezistenţei bretonilor împotriva invadatorilor anglo-saxoni, se pare că a fost introdus în Peninsulă prin intermediul curţii portugheze, la sfârşitul secolului al XIII-lea. Din aceeaşi epocă datează traducerea volumului

Demanda de Santo Graal (*în căutarea Graalului*), iar ceva mai târziu trebuie să se fi tradus *José de Arimateia*. Drept urmare, numeroase persoane au fost botezate în Portugalia cu nume aparţinând eroilor acelui ciclu, ca Tristan, Isolda, Lancelot şi Parsifal.

Textul acestui ansamblu de povestiri („Ciclul breton”) a fost remaniat de câteva ori, dobândind de-a lungul timpului noi semnificaţii. Iniţial a

însemnat expresia curteană a idealului de dragoste tăinuită şi adulterină, aşa cum îl cântaseră provensalii; dar din dragostea lui Lancelot cu soţia regelui Artur, Guenever, se naşte Galahad, erou al unei noi concepţii de viaţă, care îşi păstrează cu rigurozitate virginitatea şi caută să realizeze comunicarea cu dumnezeu. Originalul traducerii portugheze aparţine acestei ultime orientări, constituind una din numeroasele versiuni în care este exprimată speranţa eretică într-o nouă biserică.

Citind traducerea volumului *Demanda de Santo Graal*, intrăm în contact cu un text de o muzicalitate şi de o fluenţă deosebite, de o eleganţă lipsită de preţiozitate, text scris, cu siguranţă, pentru a fi citit în public. O impresie asemănătoare ne lasă şi lectura unor traduceri aparţinând altor arii spirituale, cum este *História de Barlaão e Josafate* de la Alcobaça.

În secolul al XIV-lea, apariţia romanului original portughez, cum a fost *Amadis de Gaula*, pe care tradiţia literară a secolului al XIV-lea, după Zurara, îl atribuie unui Vasco de Lobeira, era perfect justificată de existenţa unor producţii epice de sine stătătoare. Dar probele aduse până azi nu sunt suficiente pentru a stabili dacă textul iniţial era portughez sau castilian. Probabil că au existat mai multe versiuni în ambele limbi înainte ca tiparul să fi fixat forma definitivă a romanului în ediţia castiliană a lui Montalvo (1508). Opera aparţine de fapt patrimoniului literar peninsular.

Amadis de Gaula ne oferă imaginea cavalerului perfect. Ucigătorul de monştri şi de

ticăloşi, îndrăgostitul statornic şi timid iubeşte, după tipicul „cântecelor de dragoste”, o tânără fată, Oriana, care consimte să fie posedată înainte de căsătorie. Această ultimă variantă a „Ciclului breton”, care a constituit punctul de plecare a unei ramificaţii denaturate a romanului cavaleresc, ridiculizată în secolul al XVI-lea de Cervantes în *Don Quijote*, nu prezintă nicio tendinţă mistică sau eretică.

Originile istoriografiei. Tradiţia literară de la curtea lui Don Dinis a fost continuată de fiul său natural Don Pedro, conte de Barcelos, trubadur la rândul său. Lui i s-ar datora acea culegere de poezii care trebuie să le fi inspirat pe cele păstrate azi la Biblioteca Naţională şi la Vatican.

Numele contelui Don Pedro este legat de „cărţile de neam”, culegeri de povestiri privind istoria unor familii nobile. Ultimele două (a 3-a şi a 4-a), pe care contele Don Pedro le-a adaptat, conţin diferite povestiri şi legende, unele dintre ele fiind probabil de origine trubadurescă, aşa cum este legenda Doamnei cu Picior de Capră, legenda Gaia, legenda lui Sereia, din care se trage familia Marinho. Cartea a 3-a relatează bătălia de la Salado. Ea se dovedeşte a fi scrisă de un mare prozator dăruit cu simţul epicului şi reflectă ideologia nobilimii, pentru care Spania era pământul cucerit cu vârful spadei. Cartea a 4-a, numită şi *Livro* de *Conde D. Pedro*, debutează printr-o vedere de ansamblu asupra istoriei omenirii, de la Adam până la cucerirea Spaniei de către mauri, amintind de regele Artur şi de cavalerii săi consideraţi de data aceasta personaje

istorice.

Sursa principală a acestei introduceri o constituie *Crónica Géral de Espanha*, comandată de Alfonso al X-lea, cel înţelept, refăcută şi continuată în *Segunda Crónica General*, sau *Crónica de 1344*.

Astăzi, se ştie că textul original al *Cronicii de la 1344* era scris în limba portugheză. Este foarte probabil ca cel ce a redactat-o sau a comandat-o să fi fost chiar Don Pedro, conte de Barcelos. Introducerea la cea de-a 4-a „carte de neam" este o variantă a celei care precede *Crónica de 1344*.

Printre izvoarele acesteia din urmă figurează, în afară de cronicile castiliene, poemele epice în care se vorbeşte de

Don Alfonso Henriques, şi o serie de relatări pierdute despre luptele duse de Sancho al II-lea şi Alfonso al III-lea, care au inspirat, după cum am văzut, satirele trubadureşti. A mai existat o *Crónica de D. Alfonso Henriuqes*, originară din Santa Cruz de Coimbra, având ca sursă, după cât se pare, o tradiţie literară epică.

Astfel, pe la jumătatea secolului al XIV-lea, literatura de limbă portugheză atingea un volum considerabil de versuri şi proză, din care ne-au rămas prea puţine lucruri.

Capitolul II SECOLUL XV

Criza socială din secolele XIV – XV. La sfârşitul secolului al XIV-lea, criza feudalismului este puternic resimţită în întreaga Europă. Izbucnesc numeroase revolte împotriva seniorilor feudali în Franţa, Anglia şi Flandra. Fapt este că ţăranii se ridică împotriva dărilor a căror victime

sunt [*La Jacquerie* în Franţa, Lollarzii în Anglia etc.), iar negustorimea înstărită se simte destul de puternică pentru a concura alături de nobilime la conducerea politică a oraşelor sau regatelor, căutând să se sprijine pe meşteşugari sau „bresle” (revolta pariziană a lui Marcel Étienne, revoltele din oraşele Flandrei).

În Portugalia, puterea politică a orăşenimii, apărută ca urmare a dezvoltării comerţului în porturile maritime Lisabona şi Porto, se face simţită încă din timpul domniei lui Don Fernando I. Regele favorizează când traficul maritim, prin legi protectoare, când nobilimea, printr-o serie de războaie devastatoare, care nemulţumesc poporul, precum şi prin legea numită „Sesmarias”, care urmărea să-i lege pe ţărani de pământ. Disputele cu privire la succesiunea la tron, declanşate de moartea regelui, au dat naştere unei confruntări de forţe între nobilimea feudală şi poporul condus de orăşenime. Majoritatea nobilimii este de partea pretendentului castilian; orăşenimea din Lisabona şi Porto, precum şi o parte din popor, de cea a Maestrului de Avis. Mulţi castilieni sunt atacaţi şi distruşi de „mica frontieră”. După victorie, *cortes*-urile şi oraşul Lisabona fac eforturi pentru a-l proteja pe rege.

Începutul expansiunii coloniale (luarea Ceutei, 1415) este legat de criza nobilimii, datorată mai ales rapidei devalorizări a monedei, devalorizare care a început pe vremea domniei lui Don Fernando şi s-a accentuat sub Don João I. În timp ce regele şi nobilimea sperau să se îmbogăţească datorită jefuirii caravanelor de aur,

orăşenimea interesată în negoţul maritim căuta în nordul Africii pieţe agricole şi un port-cheie pentru traficul de mărfuri între Atlantic şi Mediterana.

Lupta dintre aceste două clase ajunge la paroxism sub regentul Don Pedro, care luase puterea sprijinindu-se pe negustorii şi pe meseriaşii din Lisabona precum şi pe păturile ţărăneşti din întreaga ţară. Nobilimea, condusă cu discreţie de infantele Don Henrique, Mare Maestru al Ordinului lui Cristos, şi mai ales de ducele de Bragança, a reuşit să-l înfrângă pe regent în bătălia de la Aflarrobeira, care deschide seria aventurilor războinice ale lui Don Alfonso al V-lea şi pune capăt perioadei de instabilitate politică ce a urmat după moartea lui Don Fernando.

Relatarea acestor evenimente ne va ajuta să înţelegem perfect opera celui mai mare scriitor medieval portughez: Fernão Lopes.

Viaţa şi opera lui Fernão Lopes. De origine modestă, de profesie notar, funcţionar superior la Torre de Tombo începând din 1418, Fernão Lopes este însărcinat de Don Duarte, probabil încă infante pe vremea aceea, să „pună în cronică” istoria strămoşilor să-i regi, pentru care este recompensat, în 1434, dându-i-se o pensie. Fernão Lopes trebuie să fi redactat partea cea mai importantă a operei sale, *Crónica de D. João* /, în timpul regenţei lui Don Pedro. Tot el era autorul *Cronicilor* lui Don Pedro şi Don Fernando, şi aproape sigur cel al cronicilor celor şapte regi, înaintaşii lor, din care de curând s-au descoperit

fragmente de manuscris. Se mai ştie că în 1454 a fost pensionat, şi că fiul său, medic, a murit în captivitate după dezastrul de la Tanger.

Prin „punerea în cronică" se înţelegea redactarea cronicilor şi a memoriilor care se păstrau într-o singură operă.

Fernão Lopes a pus în ordine, în partea anterioară celei dedicate lui Don Fernando, izvoarele istorice pe care le-am indicat în capitolul precedent; dar el a mai folosit şi documente de arhivă păstrate în Torre de Tombo, ceea ce îl face să se deosebească de cronicarii din vremea sa. Printre izvoarele de dată foarte recentă folosite de el în *Crónicas de Don Fernando e de Don João I* se numără şi *Cronica* de *Condestrabe Don Nuno Alvares Pereira*, operă remarcabilă, pe care unii ar dori, dar fără temei, să i-o atribuie lui Fernão Lopes.

Fernão Lopes şi criza socială. Ceea ce îl caracterizează pe Fernão Lopes, făcându-l să se detaşeze de ceilalţi cronicari ai evului mediu, este deosebita sa putere de percepere a evenimentelor istorice, fapt care îi permite să vadă dincolo de isprăvile regilor şi ale cavalerilor întregul proces istoric revoluţionar care a transformat societatea portugheză în secolele XIV ŞI XV.

Fernão Lopes nu este cronicarul lui Don João I s-au al lui Nuno Alvares, ci cronicarul revoltei. Această deosebită viziune de ansamblu i-a permis să le atribuie celor care au participat la evenimentele vremii un rol modest, acela pe care li-l va atribui istoriografia din zilele noastre.

Don João I, de exemplu, este un monarh

nehotărât, uneori laş, propulsat de alţii, mai conştienţi sau mai hotărâţi ca el. Când încearcă să-l omoare pe Andeiro, i se înmoaie spada, iar când i se pare că lucrurile merg prost, fuge în Anglia. Imaginea sa se pierde mereu în mulţimea agitată a figuranţilor ce participă la insurecţii, încercuiri şi bătălii. Eroii săi nu determină evenimentele, ci participă doar la ele, uneori chiar involuntar.

În schimb, Fernão Lopes acordă o mare importanţă altor aspecte, pe care cronicarii medievali le ignoră sistematic. Din cronicile sale reiese clar faptul că marele actor şi promotor al mişcării de rezistenţă este populaţia Lisabonei; episodul principal al războiului este încercuirea acestui oraş, salvat de eroismul şi tenacitatea locuitorilor să-i într-un anumit capitol, oraşul este prezentat vorbind cititorului ca

„Mamă şi stăpână a acestor fapte” (revolta şi rezistenţa împotriva castilienilor).

Unele episoade, pe care, în alte împrejurări, istoricii le-ar fi trecut prudent sub tăcere, sunt scoase în evidenţă în mod intenţionat: răscoala populară din Lisabona ce s-a declanşat în ziua morţii lui Andeiro; „cei flămânzi”, lipsiţi de lucru, încercuind castelele şi ridicând mâna asupra cavalerilor; scutierii refuzând solda pe care le-o oferiseră acei nobili ce-l susţineau pe regele Castiliei. Figură singulară a evului mediu portughez, Fernão Lopes este autorul descrierii unor evenimente trăite şi comentate din punctul de vedere al unui revoltat.

Această viziune asupra evenimentelor

corespunde unei interpretări explicite a semnificaţiei lor. Fernão Lopesţ ine să sublinieze că participarea poporului la victoria asupra Castiliei a fost hotărâtoare; că el întruchipa patriotismul („dragostea de glie”, cum spune el), iar nobilimea, vasalitatea feudală, recompensată materialiceşte de regele Castiliei. Fernão Lopes este un adversar al politicii de agresiune dusă de Don Fernando, subliniind şi justificând opoziţia păturilor populare pe care acesta a provocat-o. El acordă o deosebită importanţă unor factori economici ca legea *Sesmarias* şi legile de protecţie a marinei comerciale, sau devalorizările progresive ale monedei de care beneficia Coroana în detrimentul intereselor orăşenimii şi ţărănimii. Singura figură de nobil care şi-a atras consideraţia sa este conetabilul Nuno Alvares care, în contrast cu defectele caracteristice nobililor, posedă virtuţi pe care Lopes le subliniază: patriotismul, respectul faţă de proprietatea ţăranului etc. În capitolul intitulat „Despre a şaptea vârstă a lumii care a început în timpul Maestrului de Avis”, el atrage atenţia asupra unui important fapt social: dispariţia vechilor familii aristocrate ale regatului şi înnobilarea acelor orăşeni care vor trece de partea Maestrului.

Arta lui Fernão Lopes. Puternicul temperament artistic al lui Fernão Lopes a dat o deosebită strălucire şi perenitate artei sale narative.

El reuşeşte să ne prezinte marile mişcări de mase nu numai din punct de vedere descriptiv, ci şi din cel al unei conştiinţe mereu treze. Mulţimile

sunt oceane formate de numeroase râuri ce curg pe străzile şi uliţele oraşului; din mijlocul lor se desprind vocile, strigătele şi plânsetele care exprimă de fapt voinţa şi ideile unor categorii sociale.

Dar această putere excepţională de evocare este dublată de un egal talent [în crearea personajelor, zugrăvindu-le pasiunile, sesizându-le mobilurile în acel complicat joc de şah al ambiţiilor personale. Remarcabil este portretul lui Leonor Teles, prezentată ca o ambiţioasă fără scrupule, de un curaj care nu slăbeşte niciodată şi de o abilitate care o face până la urmă să se încurce în propriile sale intrigi; sau portretul de neuitat al lui Don Pedro dansând noaptea, la lumina făcliilor, pe străzile oraşului, în mijlocul mulţimii vesele, ori cel al laşului Don Fernando, fugind ca un criminal de furia poporului Lisabonei pe care îl trădează sub influenţa nefastă a unei femei. În opera sa defilează o întreagă galerie de tipuri umane şi de drame realizate cu atâta pregnanţă încât au constituit una din principalele surse de inspiraţie a romanului şi teatrului portughez din secolul al XIX-lea.

La acest talent de a prezenta mişcările de mase şi la această capacitate de a pătrunde adânc în psihologia personajului se adaugă o putere de percepere deosebită a multiplelor faţete ale realităţilor sociale. Lopes ştie să structureze, într-o naraţiune complexă, acţiunile individuale şi mişcările de mase, ordonând compoziţii ample, în care dă dovadă de calităţi cu totul originale în aprofundarea complexităţii spaţiului social, în care

indivizii se singularizează pe fundalul colectivităţilor în acţiune şi în care vocile izolate şi cele ale mulţimii se armonizează amplificându-se. În acest sens, Fernão Lopes se deosebeşte de toţi povestitorii evului mediu, fie ei cronicari, fie autori de romane cavalereşti, care nu relatează decât faptele vitejeşti ale unor indivizi într-un plan unic, cu două dimensiuni.

Creaţia epică a lui Fernão Lopes păstrează tonul „vorbit” al romanelor cavalereşti la care se adaugă un bogat vocabular şi imagini revelatoare ce dovedesc un deosebit simţ al concretului. Proza sa este străbătută de un fior de solemnitate biblică prin folosirea resurselor oratoriei clericale. Tonul povestirii este întotdeauna pătruns de o emoţie care nu exclude ironia, fapt ce reiese din extraordinara descriere a încercuirii Lisabonei. Zicalele populare, anecdotele şi măreţia tonului potrivit cu marile momente se succed cu o perfectă naturaleţe, fără să lase să se perceapă tehnica retorică a epocii, care, de altfel, era predominantă. În paginile sale pare să glăsuiască o voce puternică, tunând de indignare, răsunând solemn, sau glumind, întotdeauna însă umană şi de lungă respiraţie.

Adevărul istoric în opera lui Fernão Lopes. Istoricii moderni au putut constata că Fernão Lopes nu se lăuda atunci când vorbea despre atenţia şi scrupulozitatea cu care îşi alegea izvoarele documentare şi diplomatice, pe care adeseori le transcria, le tria sau le rezuma. Fernão Lopes este mai mult decât un simplu cronicar (sau autor de memorii). El este un istoric în sensul

modern al cuvântului.

În acelaşi timp intenţia sa polemică este evidentă şi declarată. Fernão Lopes doreşte să justifice, în proza sa narativă, suirea pe tron a Maestrului de Avis, să proslăvească poporul care a facilitat această ascensiune şi să pedepsească nobilimea ce îi fusese potrivnică şi conspirase, ajutată de castilieni, împotriva regentului Don Pedro.

Anumite figuri ca cea a contelui Andeiro şi a reginei Doña Leonor Teles au fost poate deformate de această orientare polemică. Dar poziţia pe care se situează cronicarul şi identificarea sa cu sentimentele naţiunii şi ale poporului i-au permis să se ridice mult deasupra observării curente a fenomenelor sociale. Viziunea de ansamblu pe care a realizat-o în felul acesta este mult mai reală şi complexă decât cea realizată de ceilalţi cronicari medievali, incapabili să se detaşeze de interesele mieilor grupuri de la palat de care depindeau.

Alţi cronicari. Dar după căderea regentului şi victoria nobilimii, niciun alt cronicar oficial nu a mai fost capabil să realizeze o perspectivă atât de amplă a epocii sale. Cronicarul noii situaţii politice este Gomes Eanes de Zurara (mort în 1474), comandant al Ordinului lui Cristos, prin graţia infantului Don Henrique, figură principală a nobilimii portugheze. A continuat *Cronica de Don João I* (partea a 3-a, care se ocupă de luarea Ceutei), a redactat *Cronica dos Feitos de Guiné* (*Cronica faptelor din Guineea*), care tratează despre primele călătorii pe mare în timpul cărora

s-au făcut noi descoperiri geografice, şi cronicile a doi membri ai familiei Meneses, Don Pedro şi Don Duarte. Relatarea faptelor unui popor a fost înlocuită de Zurara cu expunerea faptelor eroilor, adică elogiul adus persoanelor marcante ale nobilimii, în aşa fel încât descoperirile, operă a unei întregi naţiuni, apar în paginile sale ca opera unui singur om, infantele Don Henrique, protectorul lui Zurara. Rolul maselor este subapreciat şi diminuat în mod deliberat. Stilul devine grandilocvent, hiperbolic, plin de alegorii şi citate din autorii latini şi greci, căci numai forţa retoricii putea să înalţe piedestal eroilor.

Zurara a avut misiunea de a susţine războaiele duse de portughezi în Africa, războaie care dădeau naştere la mari polemici pe plan naţional. El încearcă să justifice, aducând argumente religioase, comerţul cu sclavi şi să pună în afara oricărei îndoieli lipsa de interes material a infantelui Don Henrique. În felul acesta Zurara devine cel mai vechi exponent al spiritului de cruciadă din istoriografia portugheză.

Rui de Până însă, diplomat în serviciul lui Don João II, devenit cronicar după reabilitarea sa (a fost implicat, în asasinatul de la Aflarrobeira), acordă un loc important, în ale sale *Crónicas* dedicate lui Don Duarte şi lui Don Alfonso al V-lea, mişcărilor populare pe care s-a sprijinit regentul şi demască, cu o mare subtilitate psihologică, intrigile nobilimii care vor contribui la propria ei înfrângere. În paginile sale, Casele de Viseu şi Bragança, ai căror reprezentanţi de seamă au fost decapitaţi din ordinul lui Don João al II-lea, sunt

grav compromise. Stilul său discret şi subtil, uşor afectat, reflectă noua ambianţă de la curte.

García de Resende, ultimul cronicar medieval, a lăsat o carte minoră, *Crónica de Don João* II, o apologie făcută din amintiri personale şi povestiri.

Proza doctrinară de la Curte. Noua dinastie, venită la putere cu ajutorul maselor populare şi supravegheată îndeaproape de *cortes*-uri, se pare că era pătrunsă de sentimentul responsabilităţii şi simţea nevoia de a se justifica. i rr

Regele Don Duarte, care, după cum am văzut, l-a însărcinat pe Fernão Lopes să alcătuiască cronicile regilor şi care a avut o bibliotecă personală de peste 80 de cedexuri, lasă să se întrevadă în volumul său *Leal Conselheiro* (*Sfătuitorul credincios*) o conştiinţă care se analizează pe sine şi care încearcă să stabilească unele norme de conduită morală atât pentru el cât şi pentru cei din categoria lui, „seniorii de la palat”, cărora le este dedicată cartea. Armătura cărţii este constituită de o meditaţie asupra viciilor şi a virtuţilor omeneşti, urmând clasificarea făcută de teologi, dar în cadrul acestei meditaţii se înserează numeroase digresiuni, rezultat al unor experienţe şi observaţii personale. Unele pagini, ca cele care se referă la boala autorului sau cele ce stabilesc diferenţa între „tristeţe, regret, suferinţă, supărare, dor şi ură”, revelă o remarcabilă putere de introspecţie. Deşi inspirate de literatura mistică şi moralistă a evului mediu, ele sunt totuşi de o incontestabilă originalitate şi autenticitate. Această operă are un

pronunţat caracter eseistic prin încercarea sa de a găsi noi formule creatoare. Autorul se supune în întregime dreptei credinţe catolice şi pare să creadă că problemele pe care şi le pune guvernul sunt probleme de conştiinţă, al căror unic judecător este dumnezeu. Limba portugheză nu era încă antrenată în acest gen de meditaţie personală, şi Don Duarte a trebuit să-şi croiască singur calea, stabilind semnificaţia cuvintelor, folosind latinisme, întrebuinţând fraze lungi cu o sintaxă complexă, făcute pentru a fi citite cu atenţie şi nu cu voce tare, cum se obişnuia în perioada de glorie a romanelor cavalereşti. Stilul este lipsit de fermitate, de altfel ca şi tema. Don Duarte mai este autorul volumului Ensinança de Bem Cavalgar Toda Sela (Învăţătură pentru a călări bine orice cal).

Cu totul altfel este stilul infantelui Don Pedro în *Virtuosa Benfeitoria* (*Binefăcătoarea virtuoasă*), lucrare la care a colaborat călugărul João de Verba. Viitorul adversar al nobilimii se ocupă de relaţiile de dependenţă feudală, cele ce se stabilesc între vasali şi seniori, manifestând o concepţie pur feudală şi seniorială despre societate. Planul cărţii sale are un caracter mult mai scolastic decât cel al volumului *Leal Conselheiro*, iar stilul său, mai elaborat, revelă influenţa tratatelor scolastice, cu sistemul lor de definiţii, delimitări stricte, argumente pro şi contra şi concluzii. Deşi stilistic mai clară, *Virtuosa Benfeitoria* este mai puţin originală decât *Leal Conselheiro*.

Dar şi alţi principi ai Casei de Avis manifestă

interes pentru literatură, începând cu Don João I, care a poruncit să se traducă Noul Testament şi şi-a aşternut pe hârtie impresiile sale de vânător entuziast în *Livro da Montana* (*Carte despre vânatul cu câini*). Ultimul reprezentant al acestei familii de principi cărturari este conetabilul Don Pedro, fiul regentului, autor al unui poem în castiliană intitulat *Sobre o Despre 20 de Mundo* (*Despre dispreţuirea lumii*).

Literatura apologetică şi mistică. Spre sfârşitul evului mediu, interesul laicilor pentru problemele religioase creşte. Mişcările mistice cu caracter mai mult sau mai puţin reformist şi cu intenţie anticlericală mai mult sau mai puţin manifestă, ceea ce constituie un semn de ridicare a nivelului cultural al păturilor orăşeneşti din ce în ce mai largi, devin foarte numeroase. Ereziile lui Wicleff în Anglia şi Jan Huss în Bavaria, *Imitação de Cristo* (*Imitatio Cristi*) a lui Tomas Kempis, apostolatul lui Raimundo Lúlio, şi mai ales marea mişcare franciscană, care a găsit repede ecou în Portugalia, sunt tot atâtea manifestări ale acestei stări de spirit.

În Portugalia, această atitudine se reflectă în diverse lucrări, cum ar fi traducerea cărţii *Imitação de Cristo*, de călugărul João Alvares, tovarăş de captivitate al infantelui Don Fernando şi cronicar al acestuia; *Horto de Esposo* (*Grădina Mirelui*), culegere de meditaţii şi povestiri despre numele lui Iisus; *Laudes e Cantigas Espírituais* (*Laude şi cântice spirituale*), de călugărul André Dias, scrise pe la H35, colecţie de poeme şi povestiri ritmate inspirate de cartea

franciscanului eretic Jacopone de Todi, *Laudes*, şi animate de un autentic sentiment franciscan, duios şi tineresc; şi *Boosco Deleitoso* (*Pădurea fermecată*), de autor necunoscut, lucrare alegorică, inspirată parte din Dante şi Petrarea, parte din misticii medievali (Sf. Bernard), cu pretenţia de a fi o experienţă mistică. Atât în *Laudes* cât şi în *Boosco* se foloseşte un limbaj emfatic, încărcat de superlative şi de exclamaţii, căutând să se capteze inefabilul din comuniunea cu transcendentul.

Livro da Corte Imperial (*Cartea curţii imperiale*) este o lucrare ce aparţine altui gen. Aici „Biserica militantă" încearcă să demonstreze, situându-se pe poziţii contrare păgânilor, maurilor şi evreilor, din raţiuni „evidente şi imperioase", punctele principale ale doctrinei romano-catolice. Lucrarea, un rezumat al teologiei lui Raimundo Lúlio, este construită în întregime pe o argumentaţie foarte strânsă.

Boosco Deleitoso şi *Corte Imperial* pot fi considerate două importante monumente epice – primul, al prozei emoţionale, ritmate şi armonioase, al doilea, al prozei discursive şi demonstrative. Nu se ştie însă în ce măsură sunt lucrări originale.

Capitolul III
ASPECTE GENERALE ALE RENAŞTERII

Renaştere şi umanism. Prima jumătate a veacului al XVI-lea, ca şi sfârşitul veacului al XV-lea, este o epocă de anarhie socială şi ideologică. Cadrele rigide ale feudalismului sunt sfărâmate în urma presiunii unor forţe noi care progresează

odată cu dezvoltarea manufacturii şi a comerţului internaţional. În sânul bisericii catolice are loc o sciziune, datorită, în parte, dezvoltării păturilor orăşeneşti şi meşteşugăreşti care descoperă în Evanghelie un mesaj eliberator, opus disciplinei clericale. Scolastica, ce se solidarizează cu ordinea feudală, se transformă în obiect de dispreţ şi, pentru unii, de batjocură. În artă, literatură şi filosofie se manifestă o încredere nouă în posibilităţile omului şi ale naturii în general, o reabilitare a naturii prime ce se opune limitelor transcendente care au determinat până atunci iniţiativa umană. Există o tendinţă de abolire a tabuurilor şi de divinizare a omului, foarte evidentă la supraoamenii care abundă în picturile lui Michelangelo.

În acest cadru trebuie integrată acţiunea de reabilitare a literaturii şi a artei antice, care este definită prin cuvântul „Renaştere”.

Eruditii şi artiştii care în secolele XV ŞI XVI, mai ales în Italia, se dedicau reabilitării şi imitării artei greceşti şi latine aveau sentimentul că o făceau să „renască”, să iasă la lumină dintr-un mormânt care o ascunsese timp de mai bine de o mie de ani. De fapt ei dezgropau opere de artă, salvau ruine şi descopereau manuscrise, îmbogăţind patrimoniul moştenirii antice; studiau, în afară de latină, greaca, limbă aproape complet ignorată în evul mediu, aflând excelenţi profesori în creştinii fugiţi din Bizanţ, fosta capitală a Imperiului roman de răsărit, cucerită de turci în 1453.

Dar marea revelaţie nu erau vestigiile

arheologice ale unei civilizaţii dispărute, ci spiritul acestei civilizaţii, care se manifesta la intelectualii de la sfârşitul evului mediu ca o noutate revoluţionară. Până atunci, monumentele culturii antice fuseseră acoperite de un văl deformant, pentru că societatea medievală, aproape în întregime agrară, fără oraşe, în care elementele esenţiale erau iobagii de pe moşie şi seniorul feudal şi în care cultura literară era monopolizată de clerici, era impermeabilă la idealurile care au luat naştere în oraşele antice, dominate de *o elită* slujită totuşi de sclavi.

Dezvoltarea comerţului maritim pe coastele Mediteranei şi în nordul Europei, începută în veacul al XII-lea, formarea oraşelor, unele foarte populate (ca Veneţia, Florenţa, Paris, Lyon, Bruges, Gând), apariţia burgheziei capitaliste, mai ales în Italia, şi dezvoltarea marii industrii manufacturiere de textile dizolvă cadrele feudale şi creează totodată, pentru anumite pături, o viaţă mai uşoară, favorabilă înfloririi culturii şi artei, făcând din existenţă o competiţie. Cultura laică ia avânt în detrimentul culturii clericale. Un ideal de înţelepciune umană şi ancestrală, făcut pe măsura şi în folosul omului, face să dispară concepţia ierarhică medievală, care îl considera pe dumnezeu stăpânul suprem şi viaţa pământească un drum plin de ispite ce duce spre porţile Paradisului sau ale Infernului. Astfel, orăşenimea de la începutul veacului al XVI-lea, mai ales în Italia, se află din punct de vedere cultural la nivelul aristocraţiei antice şi este capabilă să asimileze idealurile acesteia talia este prima ţară

europeană în care pătura negustorilor se cristalizează mai devreme, fapt care justifică apariţia primelor focare culturale şi a primilor reprezentanţi ai Renaşterii: povestitorul Boccaccio, poetul Petrarea, poetul neolatin Angelo Poliziano, eruditii Poggio şi Lorenzo Valla, Academia neoplatoniană din Florenţa, curtea lui Lorenzo de Medici elci!

Răspândirea literaturii antice şi a spiritului său se datorează în primul rând „umaniştilor”. Aceştia, în marea lor majoritate, se dedicau acelui tip de învăţământ care, în afara sferei de influenţă a bisericii şi a universităţilor, propaga un nou ideal de educaţie bazat pe principiile pedagogice ale autorilor antici ce urmăreau dezvoltarea armonioasă a individului. Metoda lor era o nouă pedagogie adaptată la realitatea psihologică a elevilor. Printre cei mai de seamă umanişti se numără Erasmus din Rotterdam, autor de dialoguri, Guillaumme Budé, elenist, unul dintre animatorii de la *Collège de France*, bastion al pedagogiei umaniste împotriva Sorbonei scolastice, şi Jean Luis Vives, care a criticat cu perseverenţă învăţământul scolastic.

Umanismul precede Reforma dezlănţuită de răzvrătirea lui Luther împotriva Romei, în 1517. Implicit reformişti, umaniştii nu declaraseră însă niciodată că mişcarea lor ar avea un caracter religios. Ei făceau parte, la rândul lor, din cele două tabere care au divizat lumea creştină în veacul al XVI-lea. În acest timp, în sânul bisericii romane s-a luat iniţiativa unor reforme în sensul umanizării practicilor religioase. Doctrina a fost

redusă la învăţăturile morale ale lui Cristos, renunţându-se, pe cât posibil, la formele rituale exterioare şi fetişiste ale cultului. Această iniţiativă, susţinută mai ales de Erasm şi de ceea ce numim „crasmism”, a fost un timp privită cu bunăvoinţă chiar de Papă, dar a fost curând respinsă, oficial, de Conciliul din Trento, care marchează victoria fracţiunii tradiţionaliste în frunte cu Ordinul Iezuiţilor.

Avântul pe care l-a luat umanismul a fost favorizat de descoperirea tiparului, care a venit în întâmpinarea necesităţilor culturale ale unor largi pături ale populaţiei şi a contribuit la o largă răspândire a culturii literare.

Caracteristicile Renaşterii portugheze. Renaşterea îmbracă diferite caracteristici, potrivit cu diversitatea condiţiilor economice, sociale şi politice din diferite zone ale Europei.

Viaţa economică portugheză e dominată, de la sfârşitul secolului al XV-lea, de comerţul cu aur şi sclavi şi de monopolul mirodeniilor.

Comerţul cu India are un caracter de monopol de stat. Regele, primul beneficiar al ţării, se transformă într-un suveran oriental prin luxul şi pompa de la curte. În afara curţii regale (cu excepţia Universităţii), nu există centre de cultură. Aici se dezvoltă cultul artei, practicându-se teatrul, poezia, romanul precum şi meşteşugurile şi artele de lux: orfevrăria, pictura, sculptura. Se construiesc clădiri gigantice într-un stil gotic delirant, supraîncărcat ornamental (stilul „manuelin”).

Activitatea dusă peste mări are nu numai un

caracter comercial, ci şi unul militar şi administrativ. Ocuparea militară a anumitor puncte strategice este implicită monopolizării. Acest fapt duce la creşterea importanţei militarilor, a nobilimii şi la apariţia unui curent de opinie care proslăveşte faptele de arme şi expansiunea.

În al treilea rând, transformarea condiţiilor economice naţionale, ca rezultat al dezvoltării comerţului şi a războaielor duse peste mări, a generat mutaţii şi transformări sociale. Scriitorii acestei epoci, ca Álvaro de Brito Pestana, într-o satiră cuprinsă în *Cancioneiro Geral*, Sa de Miranda şi Gil Vicente, se referă la valul crescând de provinciali ce se stabilesc în capitală, la delăsarea din agricultură, la mirajul îmbogăţirii peste noapte care îi fascina pe cei săraci, la atracţia ce o exercitau titlurile de nobleţe, la luxul excesiv şi la libertatea moravurilor, rezultat al războaielor prelungite. Acest grandios spectacol, sugestiv prin ritmul şi neprevăzutul său, constituia un subiect de meditaţie şi de observaţie pentru scriitori.

Un alt aspect important al Renaşterii portugheze este dezvoltarea ştiinţei şi a tehnicii nautice, în scopul rezolvării problemelor ridicate de navigaţia pe ocean. Se ia iniţiativa unei colaborări între navigatori şi astronomi. Aceştia se ocupaseră până atunci de calculele astrologice. Rezultatul a fost apariţia unui adevărat spirit experimental şi ştiinţific, al cărui precursor a fost Don Duarte Pacheco Pereira şi ai cărui reprezentanţi de seamă au fost astronomul Pedro

Nunes şi navigatorul Don João de Castro. S-a afirmat necesitatea experienţei şi s-a definit conceptul său modern; s-a mai afirmat superioritatea practicii ştiinţifice asupra teoriilor preluate de la autorii antici. Înconjurul lumii făcut de Fernando de Magellan, pregătit de lucrările cartografice efectuate de Rui Faleiro, a fost mult timp exemplul cel mai răsunător de coordonare a practicii cu teoria, puse în slujba cuceririi Pământului de către om.

Acest nou spirit ştiinţific a tins la un moment dat să se generalizeze, să pătrundă în alte domenii de cercetare, aşa cum o dovedesc studiile despre flora indiană din *Colóquios dos Simples e Drogas da India* (*Convorbiri despre buruienile de leac şi medicamentele din India*), de García de Orta, unde se poate citi că „astăzi portughezii învaţă mai mult într-o zi decât învăţau romanii într-o sută de ani”. Ar fi greşit să se creadă că această mentalitate era caracteristică întregii pături intelectuale portugheze; în realitate, ea a fost apanajul unei elite. Universitatea, de pildă, a rămas în general credincioasă scolasticii.

Capitolul IV

MOŞTENIREA MEDIEVALĂ ÎN SECOLUL AL XVI-LEA

În Portugalia, în poezie, roman şi teatru, au supravieţuit, până aproape de 1540, anumite genuri, forme şi teme, tipice pentru cultura medievală, cu toate că în unele cazuri erau puternic influenţate de umanism.

Poezia lirică. Poezia, care înflorise încă la Curtea lui Don João al II-lea, atinge culmea

dezvoltării sale la curtea lui Don Manuel. Aici a fost creată cea mai mare parte a compoziţiilor cuprinse în *Cancioneiro Geral*, publicat de García de Resende în 1516. Culegătorul este un personaj tipic de la curţile lui Don João al II-lea şi Don Manuel. În afară de cronica acelei domnii şi de colaborarea sa la *Cancioneiro*, dintre care cel mai important text este *Trovas à Morte de* Doña *Inês de Castro* (*Cântec la moartea* Doñei *Ines de Castro*), autorul a lăsat un volum intitulat *Miscelânea* (*Culegere*), în care a consemnat evenimentele memorabile din vremea sa. Deşi versul este facil şi prozaic, această lucrare semnifică prin conştiinţa grandorii istorice a epocii în care a trăit autorul şi prin exprimarea unei atitudini încrezătoare în evenimentele vremii.

Influenţa lui Petrarea se simte în multe din compoziţiile culegerii *Cancioneiro Geral*. În concepţia sa, dragostea este dezinteresată sau legată de un obiect inaccesibil, constituind o delectare în sine şi o desfătare în suferinţă şi în autocontemplare; sentiment contradictoriu, pentru că se complace în suferinţă. La mulţi poeţi această tematică amoroasă este goală de conţinut şi se transformă adesea în jocuri gratuite de cuvinte, Poetul se întreabă, de pildă, unde îi este sufletul, pentru că în el nu e, fiind fugit la iubită, dar nu se află nici la ea, pentru că sentimentele sale au rămas neîmpărtăşite.

Manierismul de curte şi subtilitatea scolastică, adesea dublate de o rafinată orfevrărie verbală, caracterizează multe din compoziţiile reunite în *Cancioneiro Geral*, făcute pentru seniori

şi petrecerile de la curte. Dar alături de ele găsim şi câte o satiră viguroasă, ca cea citată de Álvaro de Brito Pestana, în care poeţii se plâng de dezordinea, de luxul excesiv, de spiritul mercantil şi de intrigile de la curte, lăudând vechile canoane nobiliare şi avantajele vieţii rustice. Printre autorii de satire, trebuie să-l amintim pe Amique da Moţa, autor de „sketch”-uri teatrale, foarte influenţat de Gil Vicente.

Acest *Cancioneiro* nu descinde direct din culegerile prb mare galiciano-portugheze, ci din tradiţia castiliană, cea care a asimilat, în parte, influenţa acestor culegeri. Nu mai este vorba de construcţiile în paralelism, ci de compoziţii cu *mote e voltas* 1 amintind de structura acelor *serranilhias*[2] [3]. *Redondillia* numită majoră (cu vers de şapte silabe) tinde să elimine toate celelalte tipuri de versificaţie.

Bernardim Ribeiro. Autor al unor poezii bucolice şi al unui roman, care au fost tipărite postum, în 1554, dar care erau cunoscute, dinainte, în manuscris, Bernardim a cultivat genul virgilian şi italian al eglogei, gen cunoscut în Portugalia datorită lui sa de Miranda, dar în tradiţionala *redondilha maior*, dându-i o tentă foarte personală, care amintea de pastoralele din culegerile primare. În general, ca limbaj, teme, prezentare á personajelor şi evocare, adesea realistă, a vieţii rustice, de o ingenuitate aparentă,

---

2 Compoziţii formate din strcfe, în care sentinţa serveşte drept temă pentru o glosă, şi refren, ale cărui cuvinte sînt alese si distribuite de glosar (N.T.).

3 Cîntece bucolice ale vechilor trubaduri portughezi (N.T.).

poezia lui Bernardim îmbracă o formă populară spre deosebire de forma versificată elaborată şi de limbajul preţios pe care-l foloseau poeţii în saloane pentru a le curta pe doamne.

Dar aceste forme, aparent facile, ascund un conţinut complex, plin de idei, original. Bernardim cunoaşte complicata dialectică sentimentală a lui Petrarea, dar nu atât ca temă literară, cât mai degrabă ca experienţă trăită şi gândită. Această experienţă îl duce la o profundă cunoaştere a vieţii afective, a *procesului* său, a contradicţiilor sale, exprimată, într-un limbaj în care subtilitatea, antitezele, retorica savantă a antinomiilor, paralelelor şi repetiţiilor se adaptează admirabil la conţinut.

Pentru Bernardim, dragostea este întotdeauna o neîmplinire, iar dorinţele tot atâtea etape ale unei călătorii fără de sfârşit: aspiraţia sa este însăşi viaţa, iar ţelul spre care omul tinde umblând „din speranţă în speranţă” este un ideal de neatins. Cuvântul *saudade*[4], pe care Bernardim ştie să-l folosească într-o manieră foarte personală, defineşte admirabil această neîmplinire, această căutare. Simbolul impresionant al acestui sentiment este cavalerul care, găsind o corabie pe ţărm, ia drumul mării, fără să ştie încotro se îndreaptă. Bernardim este strămoşul „saudosism”-ului, pe care un grup de literaţi ai secolului nostru l-a calificat drept o manifestare a unui presupus „geniu naţional” – fapt foarte sugestiv, pentru că exprimă o stare de

4 Echivalentul cuvîntului românesc i/c>r.(N.T.)

spirit individuală.

Livro das Saudades (*Cartea dorului*) este numele sub care a fost cunoscut o vreme romanul, neterminat, numit şi o *Livro da Menina e Moça*. Totul în această carte şi la destinul său este enigmatic, ca însăşi viaţa autorului. Rămânând ne terminată, nu i se poate stabili cu uşurinţă planul (care poate a fost acela al unei serii de povestiri, ca *Decameronul* lui Boccaccio). Nu este un roman cavaleresc, deşi conţine aventuri cavalereşti, şi niciun roman bucolic în genul romanelor lui Sannazzaro (imitat în Portugalia de Jorge de Montemayor în romanul său *Diana*, scris în spaniolă). Se înrudeşte cu „romanul sentimental", cel în genul *Fiamettei* lui Boccaccio.

După monologul tânguitor al unei tinere fete care pare* a fi autoarea cărţii, o „doamnă de odinioară" ia cuvântul".

pentru a deplânge soarta nefericită a femeilor, claustrate şi silite să-şi consume sentimentele în singurătate. Prima povestire se referă la nenorocirile unui cavaler care, pentru a se apropia de o tânără fată, se face păstor şi sfârşeşte prin a asista la căsătoria forţată a acesteia cu un bărbat bogat. În a doua povestire este vorba despre un îndrăgostit a cărui timiditate nu i-a permis niciodată să se destăinuiască. În această povestire autorul face un admirabil studiu psihologic al timidităţii, într-un stil foarte original, transmiţând farmecul inefabil care îl cuprinde pe adolescentul îndrăgostit. În povestea păstorului, lumea obiectivă ocupă un loc important: un flaut înşiră liniştit notele vieţii rustice, transfigurând-o

fără să o facă convenţională şi fără să omită unele din aspectele ei realiste.

Fondul întotdeauna delicat pe care se detaşează culori vii, o muzică ce se aude uneori în surdină, ori se înalţă pe nesimţite, ca un râu liniştit în noapte, ajung să trezească în cititor o emoţie puternică. Instrumentul docil al acestei arte este un stil familiar, stilul unei bătrâne care spune poveşti. Fără să rupă ritmul, el ne poartă când într-un iatac în care se naşte un copil în mijlocul agitaţiei femeilor, când în acea zonă nedefinită în care sentimentele n-au cuvânt.

Marele succes al operei lui Bernardim se datorează artei sale excepţionale. Camões şi Garrett se numără printre cititorii influenţaţi de el. Povestea privighetorii, care cade din zbor şi e dusă de ape, ajunge aproape un simbol naţional.

Poezia *Crisfal*, veritabil roman în versuri sub formă de vis în care fantasticul se împleteşte cu realul, se înrudeşte cu poezia bucolică a lui Bernardim. Eroii, doi adolescenţi, sunt personaje reale, iar poezia i-a fost atribuită eroului său masculin Cristóvão Falção. După alţii ea ar fi fost scrisă de Bernardim Ribeiro. Stilul este, incontestabil, bernardinian.

Romanul cavaleresc. Succesul romanului cavaleresc, în forma fixată de *Amadis de Gaula*, se datorează largii răspândiri a acestui tip de roman cu ajutorul tiparului şi dăinuie multă vreme.

Menţionăm: Crónica de Imperador Clarimundo (Cronica împăratului Clarimundo), prima carte a lui João de Barros, în care se face elogiul familiei regale şi se exaltă spiritul de

cruciadă; *Palmeirim de Inglaterra*, de Francisco de Morais, povestirea fantastică a unor fapte de arme, a unor călătorii prin ţări reale sau imaginare, a unor isprăvi extraordinare cu oameni şi giganţi, şi *Memorial das Proezas da Segunda Távolet*. *Redonda* (*Amintire a vitejiilor celei de-a doua Mese Rotunde*) de Jorge Ferreira de Vasconcelos.

În alt capitol vom vorbi despre *auto*-urile cavalereşti ale lui Gil Vicente. Aceste opere constituie de fapt o idealizare a vieţii războinice şi de palat şi se adresează unui public avid de romanesc.

Capitolul V GIL VICENTE

Gil Vicente şi originile teatrului în Portugalia. Gil Vicente a colaborat la *Cancioneiro Geral*, făcând parte din tradiţia satirică a acestuia.

Personalitatea acestui autor, care se exteriorizează când printr-o politeţe echivocă de menestrel, când cu autoritatea unui cleric, şi căruia unii vor să-i atribuie finisarea celebrului ostensoriu de la Belém, lucrat cu primul aur sosit în Europa din Africa orientală, este enigmatică. Identificarea acestei personalităţi ridică mari probleme. Nu ştim decât că poetul Gil Vicente, născut în timpul domniei lui Don Alfonso al V-lea, îndeplinea funcţia de organizator al festivităţilor de la palat, ocazionate de naşteri, căsătorii, recepţii etc. – şi cucerea prin ţinuta şi talentul său literar şi dramatic. Se bucura de un asemenea prestigiu la curte încât şi-a permis, în 1532, într-un discurs pe care l-a adresat călugărilor din Santarém, să-i condamne pentru demagogia lor

antiiudaică. Activitatea sa literară este cuprinsă între anii 1502 şi 1536.

Teatrul vicentin este inspirat, desigur, de viaţa de la curte. Prima sa piesă, *Monólogo de Vaqueiro* (*Monologul văcarului*), este făcută pentru a celebra naşterea prinţului moştenitor şi-l urmează îndeaproape pe Juan del Encina, autor castilian foarte cunoscut la curtea portugheză. Aici se practica „farsa satirică”, acel gen de pantomimă alegorică în care se rosteau din când în când versuri. Dar cultivând teatrul, Gil Vicente căuta şi folosea noi surse de informaţii şi legende populare, din care astăzi abia au mai rămas câteva vestigii.

În toată Europa se dădeau reprezentaţii de Crăciun şi de Paşti, cu caracter sacru, în care figurau, alături de Sfânta Fecioară şi de Sfântul Iosif, îngeri, diavoli, profeţi, păstori şi diferite alte figuri alegorice. În aceste reprezentaţii se încerca să se redea schema sinoptică a Mantuirii (păcatul lui Adam, vestirea naşterii lui Cristos, sacrificiul lui Cristos pentru răscumpărarea păcatului lui Adam). Un alt tip de reprezentaţii, numite „moralităţi”, prezintă schematic şi alegoric lupta dintre Bine şi Rău, luptă din care Sufletul iese învingător datorită patimilor lui Cristos. Mai exista un gen de teatru comic foarte practicat, având un bogat repertoriu alcătuit din farse pe teme luate din viaţa de toate zilele. Este vorba de *sotties*, a căror protagonişti erau cei săraci cu duhul, şi de parodiile de predici („predici burleşti”). Dar în Portugalia au existat, mult înainte de Gil Vicente, unele forme de reprezentaţii populare, mai ales de

tipul farselor. Chiar dacă ele n-au constituit punctul său de plecare imediat, este neîndoios faptul că teatrul lui Gil Vicente şi-a însuşit aceste elemente tradiţionale cărora le datorează foarte mult.

Structura teatrului vicentin. Nu trebuie să căutăm la Gil Vicente, care n-a cunoscut teatrul grec şi latin, ceea ce ne oferă teatrul clasic, teatrul shakespearean sau teatrul modern: desfăşurarea unor conflicte psihologice în jurul unei acţiuni centrale care pune caracterele la încercare. Gil Vicente nu este preocupat de unitatea de acţiune (şi cu atât mai puţin de cea de loc sau de timp) şi nici de studiul psihologiei personajului. 4 o-urile sale sunt alcătuite, în genere, din tablouri alegorice care servesc drept pretext pentru a trece în revistă tipuri sociale foarte variate caracterizate în mod magistral, dar nu în raport unele cu altele. Fiecare personaj reprezintă un mediu social anume, precum figuranţii din teatrul de varietăţi al zilelor noastre.

Aceasta este tehnica folosită în „moralităţi", piese alegorice cu caracter religios cum sunt *Auto da Alma* (Auto-w/ *sufletului*) sau *Autos das Barcas* (Auto-*ul bărcilor*), în alegoriile cu temă profană, spectacol de varietăţi în care intră numere de canto, dans etc., cum sunt *Auto da Feira* (Auto-*ul târgului*), *Triumfo de Inverno* (*Triumful iernii*), sau *Romagem de Agravados* (*Pelerinajul răniţilor*), şi chiar în egloge sau *autos pastoris*, făcute din dialoguri, cântece şi dansuri de păstori ca *Auto Pastoril Português* (Auto-*ul pastoral portughez*), sau *Auto Pastoril da Serra da Estrela* (Auto-*ul*

pastoral din munţii Estrela). Totuşi, unele farse, cum sunt *Inês Pereira*, *O Velho da Horta* (*Bătrânul din grădină*) sau *Auto da India*, au o intrigă unitară; anumite *auto*-uri cavalereşti ca *Dom Duardos* sau *Comédia de Rubena* (*Comedia Rubenei*), dramatizări ale unor episoade luate din romanele cavalereşti, au o continuitate narativă, deşi nu este vorba de o unitate dramatică propriu-zisă. Atât aceste farse cât şi *auto*-urile cavalereşti, lipsite de orice element alegoric, pot fi corect desemnate sub numele de *autos narativ as*. Astfel, există două mari categorii de piese în teatrul vicentin: *auto*-urile alegorice (religioase sau profane) şi *auto*-urile narative (satirice sau cavalereşti). Dar există şi farse lipsite de elemente narative sau alegorice (*Quem Tem Farelos*?) (*Cine are îndrăzneala*?), ca şi *auto*-uri pastorale care nu aparţin nici unuia din genurile menţionate mai sus(*Auto Pastoril Português*).

Unitatea pieselor vicentine, scrise în special cu ocazia festivităţilor religioase sau a serbărilor de la curte şi reprezentate pe scene improvizate, nu este dată de personaje, ci este reglată din exterior; sub acest aspect ele aparţin încă evului mediu.

Satira vicentină. Dacă acest instrument, această tehnică primitivă în concepţia noastră teatrală de astăzi, nu este potrivit cu desfăşurarea dramatică a pasiunilor şi conflictelor umane (n-ar servi, de exemplu, intenţiile dramatice ale lui Shakespeare), el poate în schimb servi admirabil satira şi critica de moravuri. Însuşi faptul că o tehnică analoagă (narativă şi simbolică) a renăscut

în zilele noastre, datorită unor autori ca Bertold Brecht, dovedeşte acest lucru. Tocmai lipsa unităţii dramatice permitea punerea în scenă a unui mare număr de tipuri care aveau prea puţin sau n-aveau nimic comun unele cu altele, fiind puse alături întâmplător. În târgul în care îngerii vând virtuţi şi diavolii vicii, îşi dau întâlnire figuranţii cei mai feluriţi cu putinţă, fiecare reprezentând o clasă socială anume sau o instituţie. Pe ţărmul de unde se pleacă pe cealaltă lume, călugării, cămătarii, plugarii, criminalii, evreii, codoaşele, magistraţii, regii, episcopii şi papii, cu obiceiurile, iluziile, viciile sau virtuţile lor defilează prin faţa spectatorului cu înfăţişarea şi limbajul caracteristic categoriei sale. Corabia, Diavolul şi îngerul integrează acest popor eterogen şi dezarticulat. Prin intermediul acestei galerii de tipuri, Gil Vicente trece în revistă întreaga societate a timpului său.

Critica vicentină coincide în parte cu nemulţumirea seniorilor rurali care se plâng de faptul că pământurile sunt abandonate. Nimeni nu mai vrea să trăiască din muncă cinstită, toţi aleargă la curte pentru a fi înnobilaţi şi a lenevi în pace. Toţi vor să fie „ai suveranului”; chiar bieţii scutieri se dădeau drept mari seniori, cu multă servitorime, ca acel Airas Rosado căruia mama iubitei îi recomandă să înveţe măcar croitoria.

Dar Gil Vicente atrage atenţia şi asupra condiţiilor mizerabile în care trăieşte ţăranul, victimă a seniorului feudal, în *Auto da Barca de Inferno* (*Auío-ul bărcii infernului*), Plugarul, care, ca şi seniorul, se consideră fiul lui Adam, se

plânge: „Noi suntem viaţa oamenilor şi moartea vieţilor noastre”. În *Romagem de Agravados*, João Murtinheira îndrăzneşte să-l acuze pe dumnezeu că-i persecută pe săraci. Nobilimea este aspru biciuită pentru înfumurarea ei şi mai ales pentru pretenţia de a trăi trândăvind pe spinarea altuia în *Farsa dos Almocreves* (*Farsa birjarilor*).

Gil Vicente satirizează idealul de dragoste curteană, şi în acest sens s-a spus că el reprezintă spiritul burghez, definindu-se ca atare înaintea lui Bernardim Ribeiro. Complicata galanterie petrarchistă este sau „o prostie” fără sens, sau o artă vicleană care urmăreşte să le atragă pe femei şi să le aservească bărbatului. Femeile romanţioase să ia aminte; să nu se lase seduse de felul de a vorbi sau de măiestria muzicală a scutierului galant: acesta o va fereca cu şapte lacăte după ce îi va fi câştigat mâna şi bunurile şi va pleca la război abandonând-o, ca Scutierul din *Inês Pereira*. Dar nici soţii să nu-şi facă prea mari iluzii, pentru a nu fi puşi în situaţia acelui soldat care a plecat în India să facă avere în timp ce soţia, acasă, îşi făcea de cap. El á crezut toate brasoavèle pe care i le-a îndrugat nevastă-sa care i-a povestit cât de dor i-a fost de el, cum s-a retras în singurătate şi câte lacrimi a vărsat de focul lui (*Auto da India*).

În satira vicentină există însă unele discrepanţe. Funcţia sa la curte îl obliga să execute anumite comenzi, să susţină anumite idealuri morale. Aşa se face că, în contradicţie cu mentalitatea burgheză despre care am vorbit, el exaltă, în piesele făcute pe comandă, spiritul

cavaleresc de cruciadă, înflăcărându-i astfel pe războinicii care plecau în Africa sau în Orient, ca de pildă în *Exortação da Guerra* (*îndemnul la război*). Această minte pătrunzătoare, care ştie să vadă atât de bine aspectul ridicol, ipocrit şi convenţional al amorului curtean, scrie, de complezenţă, lungi piese inspirate de romanele cavalereşti, urcând în slăvi acelaşi amor, fireşte, dar neuitând totuşi să practice ironia (*D. Duardos*, *Amadis de Gaula* etc.).

Problemele religioase în opera lui Gil Vicente. Clasa socială cea mai vizată de satira vicentină este clerul, în general, dar mai ales călugării. Ei sunt de tot felul, ca cei de la curte, de pildă, care cunosc toate artele practicate aici, se duclează şi încearcă să intre în Corabia Paradisului ţinându-se de mână cu iubita. Sihaştrii trăiesc exploatând mila celor neprevăzători. Sunt grosolani şi guralivi, cum este clerul din Beira; dar toţi duc o viaţă uşoară. La Târgul Virtuţilor, Roma, personificând papalitatea, doreşte să cumpere cu bunurile Cerului foloase pe Pământ. Societatea portugheză animată de un spirit reformator îi vede transformaţi în cavaleri şi taţi de familie, având ca argument vorbele rostite de un călugăr: „Suntem câtă frunză şi iarbă, ca să nu mai punem la socoteală şi restul de creştini”.

Dar la Gil Vicente este vorba de ceva mai mult decât de o simplă atitudine anticlericală. El pledează pentru o reformă religioasă cu caracter mai revoluţionar decât simpla cumpătare a moravurilor, manifestându-se în nenumărate rânduri împotriva anumitor practici rituale, cum

sunt indulgenţele, superstiţiile, poate chiar cultul abuziv al sfinţilor. Punctele sale de contact cu doctrina lui Erasm sunt evidente atunci când recomandă în locul mormăielilor mecanice rugăciunea spusă în gând.

Astăzi este clar faptul că Gil Vicente l-a citit pe Erasm, dar opiniile sale religioase mai sunt inspirate de unele curente franciscane de convingere religioasă discutabilă şi mai ales de Raimundo Lúlio. Concepţia religioasă a lui Gil Vicente vine în acord, pe de altă parte, cu un anumit empirism raţionalist ce refuză să accepte intervenţiile miraculosului în ordinea constantă a naturii (*Carta a Don João III*) (*Scrisoare către Don João al III-lea*) şi îşi bate joc de pretenţiile divinatorii ale astrologilor.

Simbolism şi realism în teatrul vicentin. Gil Vicente reuşeşte să ne dea o galerie de tipuri caracterizate magistral. El este uimitor în surprinderea expresiilor tipice şi revelatorii ale automatismelor psihologice, ale unor concepţii de viaţă, ticuri profesionale etc. A reuşit chiar să redea foarte veridic limbajul servitorilor (*Comédia de Rubena*).

Această caracterizare, aproape întotdeauna caricaturală, defineşte tipuri sociale şi nu psihologice. Sub acest aspect, *Farsa de Inês Pereira*, *Quem Tem Farelos*? şi *Auto da India* sunt opere demne de luat în seamă.

Gil Vicente se situează totuşi în afara tendinţei realiste ce caracterizează arta Renaşterii în general; are mult mai multe afinităţi cu pictura lui Hyeronimus Bosch (vezi *Tentaţiile Sfântului*

Anton în Muzeul *Janelas Verdes* din Lisabona) decât cu cea a lui Michelangelo, profund cunoscător al formelor umane.

Caricaturalul şi grotescul, practicate în evul mediu, contrastau cu stilul în care erau tratate figurile nobile (îngeri, sfinţi etc.) ale căror contururi geometrice, schematice, erau învăluite în lumină. Arta medievală se caracterizează, în general, prin contrastul dintre grotesc şi angelic, dintre puritatea Cerului şi impuritatea Pământului, dintre Dumnezeu şi Diavol identificat cu păcatul şi lumea pământească. Astfel, grotescul caricatural se defineşte în funcţie de anumite valori atemporale şi aspaţiale, imposibil de exprimat altfel decât prin simboluri.

Gil Vicente ne-a lăsat un impresionant rezumat al acestei concepţii despre artă şi viaţă în *Auto da Alma*, care este o catedrală gotică în versuri dramatice. Caricatura grotescă a Diavolului, meşter în ale vicleşugurilor, înfruntă aici puritatea eternă a îngerului. Sufletul este duplicitar, iar *auto*-ul se transformă aproape în comedie atunci când Sufletul şi Diavolul încep să cadă la învoială. Dar moartea lui Cristos purifică Sufletul, ceea ce readuce *auto*-ul pe un plan auster şi pur simbolic.

Totuşi, nu întotdeauna simbolismul vicentin se ridică pe aceste culmi. Schema simbolică, mai ales în ultima fază a creaţiei sale, devine, după cum am văzut, o simplă schemă în care sunt integrate farse şi tipuri sociale. Cu toate că nu este vorba de o formă propriu-zis realistă, estetic vorbind, unele scene miraculoase, ca cea a

naşterii lui Rubena, din *auto*-ul cu acelaşi nume, sau înduioşătoare, ca cea care descrie viaţa unei familii evreieşti din introducerea la *Auto de Lusitania*, sunt animate de un puternic sentiment al realităţii. De fapt, ultimele lucrări ale lui Gil Vicente reflectă dezagregarea artei simboliste şi ne fac să ne gândim la stilul „manuelin”, care închide într-o carcasă gotică decadentă o luxuriantă arberescenţă de teme luate din viaţa reală, obiect al observaţiei autorului.

Gil Vicente, poet. Multe din *auto*-urile lui Gil Vicente pot fi luate drept poeme dramatizate, mai ales *auto*-urile religioase. În anumite *auto*-uri profane, ca *Triumfo* de *Inverno*, Gil Vicente practică un gen de poezie de o calitate excepţională pentru acea vreme, o poezie în care cântă nu numai subiectul contemplativ, ci întreaga forţa vitală a naturii, omul apărând ca o particulă integrantă a acesteia. Pentru a-şi îmbogăţi poemele dramatice, Gil Vicente a cules o serie de cântece, de legende, de obiceiuri, de practici magice şi de forme verbale ce aparţin limbajului popular, care transformă piesele sale în preţioase documente folclorice. A cules unele „cântece de prieten” care se mai păstrau încă în mediul rural, dându-le valoarea cuvenită. Îmbinând aceste teme lirice şi muzicale tradiţionale cu o intrigă potrivită, el reuşeşte să dramatizeze filonul popular, insuflându-i un puternic naturalism, dirijând vânturile, furtunile, munţii înzăpeziţi, câmpiile pline de flori, cele patru anotimpuri, ca pe nişte zei cu chip omenesc şi lăsând să se audă dincolo de aceste forţe gigantice şi dezlănţuite vocea

duioasă a unei idile între doi ţărani.

Şcoala vicentină. În ultimii ani ai vieţii lui Gil Vicente, apare un teatru popular de inspiraţie medievală, constituit din farse, *auto*-uri religioase şi *auto*-uri cavalereşti. Acest teatru se dezvoltă ulterior. Influenţa vicentină manifestă la Antonio Ribeiro Chiado, care a zugrăvit cu mult realism tipuri şi moravuri populare, este sensibilă şi la alţi autori. Dar această influenţă nu mai este atât de clară în cazul lui Antonio Prestes, autor al piesei *Auto da Ave Maria*, construită pe vechea temă a Sufletului (care nu este inspirată de *Auto da Alma* şi din care reiese că autorul îşi însuşise, pe o altă cale decât cea urmată de Gil Vicente, temele teatrului european tradiţional). Majoritatea pieselor religioase, mai ales cele semnate de Alfonso Alvares şi Baltasar Dias, sunt vieţi de sfinţi şi nu sunt inspirate de Gil Vicente. Numele de „şcoală vicentină" dat acestui grup de autori este, de fapt, impropriu, pentru că numai unii dintre ei sunt influenţaţi de Gil Vicente.

Aceşti autori scriau pentru un public de rând şi alimentau „literatura de cordel" b Ei nu erau protejaţi de o instituţie de importanţa curţii regale. Totodată ei marchează ruptura dintre literatura populară şi cea cultă, ruptură ce se va accentua după pierderea independenţei. Aceasta explică, în parte doar, calitatea discutabilă a unora dintre piese.[5]

Capitolul VI
UMANIŞTI ŞI ITALIENIŞTI

5 Cărţi şi pamflete de valoare îndoielnică ce se vindeau pe străzi prinse de frînghii. (N.T.)

Unele aspecte ale pătrunderii umanismului în Portugalia.

Don Alfonso al V-lea şi nobilii din suita sa manifestau un anumit interes pentru umaniştii italieni. Aceştia vin în Portugalia ca mentori. Don João al II-lea întreţine legături epistolare cu marele poet neolatin Angelo Poliziano. Mulţi portughezi vor învăţa dreptul şi limbile clasice în Italia, la Florenţa, Bologna, Padova, iar mai târziu la Universitatea de la Louvain. Don João al III-lea (1521 – 1557) l-a angajat pe umanistul flamand Nicolau Clenardo ca profesor al celor trei fraţi mai mici ai săi.

În urma acestor contacte, studiile umaniste au cunoscut o perioadă în care interesul pentru ele era atât de mare în Portugalia încât existau, la curte, chiar şi latiniste, cum au fost Luisa Sigeia, autoare a unui poem latin, şi Rúblia Hortênsia de Castro, care a susţinut o teză la Universitate. Printre cei mai cunoscuţi umanişti portughezi se numără Aires Barbosa, profesor de greacă la Salamanca, Jerónimo Cardoso, autor al primului dicţionar latin-portughez, şi André de Resende.

Momentul culminant al influenţei umanismului în Portugalia este marcat de înfiinţarea Colegiului Artelor, la Coimbra, în 1548, încredinţată de Don João al III-lea unei echipe de pedagogi umanişti de renume internaţional, condusă de André de Gouveia, fondatorul celebrului Colegiu Guyenne din Bordeaux. Mulţi dintre ei erau suspectaţi, şi pe bună dreptate, de a simpatiza cu ereticii luterani. Principiile lor pedagogice erau fundamental opuse celor ale

scolasticii, care continuau să fie pe primiri plan în Universitate. Aceste divergenţe au dus la desfiinţarea Colegiului Regal ca urmare a atacurilor simultane ale Universităţii şi ale Ordinului Iezuiţilor, clădirea sa fiind cedată acestuia din urmă în 1555.

Între timp, umanismul face să pătrundă în Portugalia şi alţi germeni ai ereziei. Erasm, foarte citit la curtea portugheză, are un apărător entuziast în André de Resende şi un prieten credincios în Damião de Góis (1502 – 1574), cronicarul de mai târziu, care, în timpul lungilor sale călătorii ca trimis comercial al regelui Portugaliei, are ocazia să intre în contact cu numeroşi reformaţi.

Atmosfera crasmistă, care a contribuit în mod sigur la încurajarea campaniei religioase dusă de Gil Vicente, a inspirat lucrarea cea mai de seamă a lui João de Barros, *Rhopica Pnefma*.

Rhopica Pnefma. João de Barros (1496 – 1570), funcţionar în administraţia colonială, iar mai târziu administrator al Casei de India, a debutat cu un roman cavaleresc, *Rhopica Pnefma* (ediţia I, 1534) fiind cea de-a doua operă importantă a sa. Timp de mai multe secole, Barros a fost cunoscut doar ca autor al lucrării *Décadas*, *Rhopica* a dispărut din circulaţie după ce a fost interzisă, în 1581, de cenzura inchizitorială.

Titlul, grecesc, înseamnă în portugheză „marfă spirituală”. Este vorba de un dialog între Inteligenţă, Voinţă şi Timp, care vor să treacă râul Morţii, şi Raţiune, care le împiedică trecerea pentru că nu au dat drept obol decât păcate.

Aceştia insistă încercând să demonstreze că nemurirea Sufletului şi existenţa unei vieţi de dincolo, cu răsplata şi pedepsele ei, sunt deşertăciuni sau minciuni răspândite de preoţi în propriul lor folos. Discuţiile prilejuiesc o critică virulentă a clerului, a nobilimii şi a evreilor, indubitabil inspirată de ideile lui Erasm, amintind-o, prin violenţa şi adresa sa, pe cea făcută de Gil Vicente.

În altă ordine de idei este pusă problema originii puterii şi apariţiei proprietăţii agrare, care, după opinia unui personaj, au la bază violenţa şi înşelătoria, aşa cum va susţine şi Thomas Morus în *Utopia* sa. Raţiunea propovăduieşte un creştinism inspirat de Predica de pe Munte, de factură crasmistă, ale cărui principale virtuţi sunt smerenia şi toleranţa.

Aceste idei sunt exprimate într-un limbaj colocvial viu şi direct, din care nu lipsesc exclamaţiile, subînţelesurile şi chiar hohotul de râs; când e nevoie, se recurge la rigiditatea scolastică a argumentaţiei, în contrast cu tonul liric întrebuinţat atunci când se vorbeşte de Cristos, prietenul celor umiliţi şi al celor săraci cu duhul. Unele imagini originale; mai întotdeauna pregnante, încearcă să-l ajute pe cititor să-şi însuşească gândirea autorului. Virulenţa acestei proze ne face să ne gândim la cea a versului vicentin; cu greu îl vom recunoaşte aici pe viitorul autor al *Decadelor* despre care vom vorbi mai departe.

Sa de Miranda şi italienişti. Poeţii care au colaborat la *Cancioneiro Geral* şi care cultivau

îndeosebi poezia scrisă în *redondilha maior* şi *menor* (versuri de şapte şi cinci silabe) erau reprezentanţii acelei tradiţii peninsulare care a început cu primele canţoniere. Dar de la Dante şi Petrarea încoace se cultiva în Italia un vers de zece silabe, mult mai maleabil decât *redondilha*, în forme de origine provensală, cum sunt cântecul şi sonetul, sau de origine greco-latină, cum sunt egloga, elegia şi oda. Este vorba de *dolce stil nuovo*. Poeţii care îl cultivau aveau o înaltă idee despre poezie, considerând-o un fel de sacerdoţiu pedagogic pus în serviciul colectivităţii.

Acest nou ideal de poezie şi de stil a fost introdus în Portugalia de Dr. Francisco de sa de Miranda după o călătorie în Italia (1521 – 1526).

Sa de Miranda continuă tradiţia satirică şi moralistă iniţiată de *Cancioneiro Geral* la care a colaborat. Licenţiat de fapt în Drept, el întreprinde, în 1526, o lungă călătorie în Italia unde are ocazia să se familiarizeze cu noul stil poetic italian. S-a întors transformat în apărătorul acestuia şi a fost primul care l-a practicat cu mult succes în Portugalia. Datorită unei cauze încă necunoscute, care nu-i permitea să exercite anumite funcţii, el s-a retras de la curte la una din moşiile sale din Minho şi de aici a corespondat cu un grup de discipoli şi personalităţi marcante. El nu este impor

tant prin opera sa de influenţă italiană, ci prin *Cartas* şi egloga *Basto*, scrise în forma tradiţională *redondilha*, în care se reflectă personalitatea sa puternică şi originală, închisă într-un individualism aproape feroce.

Considerându-se în plus la noua curte a Portugaliei imperiale, care se transformase în antrepozit de mărfuri şi escadră, Sa de Miranda se întoarce către vechea Portugalie rurală, unde descoperă monedele *par dau* aduse de negustori şi războinici la întoarcerea lor din călătorii. Aici, în scrisorile adresate prietenilor, confruntă obiceiurile severe ale vechii Portugalii cu cele contemporane lui. Viaţa anevoioasă dar sănătoasă de la ţară – observă el – este înlocuită de o viaţă devenită mai uşoară de pe urma unor câştiguri dubioase şi de o delăsare a moravurilor. Plugarului îi ia locul marinarul rătăcitor, care se întoarce agăţat ca o maimuţă de cordajul navelor. Oamenii fug de pe câmp atraşi de mirosul scorţişoarei aduse din India. Seniorii, abandonând pământurile, încep să profite, lâncezând, de munca ţăranului: blănurile scumpe în care se înfăşoară şi de care fac caz sunt de fapt pieile ţăranilor exploataţi.

Sa de Miranda se exprimă pe un ton arhaic care dă pregnanţă celor spuse. Fraza sa eliptică şi deseori spirituală, simţul concretului, versul său, care pare sculptat în lemn tare, conferă operei sale o autentică originalitate, chiar dacă uneori lectura ei este greoaie.

Cu toate că sa de Miranda, care a dat primele poeme pastorale, elegii şi sonete în limba portugheză, a rămas credincios formei naţionale *redondilha* şi spiritului peninsular tradiţional, el a creat totuşi o şcoală de poeţi italienişti dintre care primul şi cel mai de seamă este Don António Ferreira, magistrat (1528 – 1569).

Ferreira preamăreşte un ideal de viaţă stoic şi dedicat studiului, manifestându-se, ca şi sa de Miranda, împotriva războiului şi a comerţului, militând pentru o cultură clasică şi pentru libertatea de expresie a poeţilor, pentru cultul limbii naţionale şi împotriva tendinţei de a folosi spaniola sau latina. Idealul sau de viaţă – expus în versuri deseori lapidare dar nu mai puţin memorabile – este clar opus atât celui cavaleresc cât şi celui mistic. Apărător al genurilor clasice, Miranda propune totuşi confraţilor să-i realizarea unei epopei portugheze; el însuşi a scris câteva ode în stil eroic. Opera sa cea mai de seamă este tragedia *Castro*.

Teatrul clasic. Sa de Miranda a făcut şi încercări de împământenire a teatrului clasic cu comediile sale în proză *Os Estrangeiros* (*Străinii*, 1527) şi *Os Vilhalpandos* (*Dispreţuitorii*, 1538), imitându-l pe Plaut şi Terenţiu.

Acest gen nu se dezvoltă la curte, ci la Universitatea din Coimbra, sub influenţa umaniştilor; probabil acolo a dobândit António Ferreira acea profundă cunoaştere a tragediei clasice de care dă dovadă în *Castro*, piesă scrisă între anii 1553 şi 1567 şi reprezentată la Coimbra. Ferreira a aplicat cu succes regulile tragediei greceşti la o temă naţională: dragostea şi moartea lui Inês de Castro. El respectă cele două caracteristici formale ale genului, versul alb şi corurile care comentează acţiunea şi prevestesc destinul eroilor. În afară de unele observaţii pertinente, privind psihologia dragostei şi a mâniei, Ferreira a reuşit să reproducă grandoare*,

tragediei clasice. Opera sa a fost adesea imitată în Portugalia şi Spania. Mai puţin reuşite sunt comediile *Bristo* şi *Cioso* (*Gelosul*). Traducând sau adaptând, Ferreira este mai în măsură decât Miranda să împământenească genul.

Jorge Ferreira de Vasconcelos (născut aproape de 1515, mort după 1563) a fost influenţat de comedia clasică şi de *auto*-*MT**e* vicentine, confundându-le într-un gen al cărui-pror totip este *Tragicomedia de Calixto y Melibea*, mai cunoscută sub numele de *Celestina*, de spaniolul Francisco de Rojas. Piesele sale, foarte lungi, în proză, sunt greu de reprezentat şi par scrise pentru a fi citite. Toate reflectă intenţia manifestă de a face o realistă şi minuţioasă descriere a societăţii acelor vremi. În *Comédia Eufrosina* (ediţia I a apărut h. 1555, dar manuscrisul circula puţin după 1540) descrie mă ales mediul din Coimbra. În *Ulysippo* (din care nu se cunoaşte decât ediţia 2-a, din 1616) ne este prezentată o familie burgheză din Lisabona. În *Aulegrafia* (scrisă înainte de 1555, ed. I, 1619) descrie viaţa amoroasă de la curte. Autorul dă dovadă de un spirit de observaţie foarte fin în caracterizarea personajelor. Anumite vicii sociale ale epocii, ca recluziunea şi afirmarea inferiorităţii femeilor în raport cu bărbaţii, sunt viu înfierate. Documentul social oferit de Vasconcelos prezintă un interes minor faţă de cel oferit de Gil Vicente, dar detaliile sunt mai numeroase, iar autorul dă dovadă, uneori, de aceeaşi obiectivitate. Din punct de vedere literar, important este faptul că opera lui Vasconcelos reflectă, cu pregnanţă, acel stil

colocvial plin de senzualitate, de neprevăzut, de fantezie şi frivolitate, foarte diferit de gravitatea clasică, de tonul popular al lui Gil Vicente şi de manierismul desuet al liricii tradiţionale. Vasconcelos ştie să se folosească cu artă de acest stil pe care nu-l întâlnim decât în operele sale, în scrisorile lui Camões şi în alte câteva documente, stil plin de aforisme, zicale şi maxime, v scris şi un roman cavaleresc: *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda*.

Capitolul VII

ISTORIOGRAFIA ŞI LITERATURA DE CĂLĂTORII

Istoricii. Poezia, teatrul şi proza polemică din prima jumătate a secolului al XVI-lea au fost, după cum am văzut, încurajate de marea libertate de vederi a criticii ce reflecta fie o orientare burgheză şi folclorică, fie ideile îndrăzneţe ale umanismului.

Nu acelaşi lucru se întâmplă cu proza istorică. În linii mari, aceasta este direct subordonată orientării politice şi sociale oficiale. Istoriografia este animată de aşa-numitul „spirit de cruciadă" – concepţie ideologică determinată de necesitatea de a apăra cuceririle de peste mări şi menţinerea monopolului comerţului în colonii – foarte criticat în unele ţări europene care erau dezavantajate de noul drum al mirodeniilor sau doreau să aibă acces la noile pământuri pe care portughezii şi spaniolii le apărau cu străşnicie.

Justificarea monopolului comerţului se făcea în numele credinţei. Lovitura dată de portughezi comerţului musulman, în Orient, era prezentată ca

o continuare a străvechii lupte dintre Cruce şi Semilună şi ca o contribuţie la apărarea Europei creştine, ameninţată de turci. Portugalia, „ofiţer al Credinţei” (mai bine zis portdrapel), este dată drept exemplu (de către Gil Vicente, Sa de Miranda şi alţii) Europei, care în loc să facă front în faţa ofensivei turceşti era divizată în lupte fratricide.

Este izbitor contrastul dintre umanismul novator al lui João de Barros din *Rhopica Pnefma* şi prozelitismul de care dă dovadă acelaşi autor în *Asia*, lucrare împărţită cronologic în *decade*. Ea este mult mai cunoscută sub titlul de *Décadas* (I-a ediţie, 1552; a 2-a, 1553; a 3-a, 1563) şi este de fapt istoria expansiunii coloniale portugheze în Orient, care începe cu călătoria lui Vasco de Gama. Punctul de vedere unilateral adoptat de autor este recunoscut de el însuşi atunci când spune că a procedat ca un pictor care, trebuind să facă portretul unui prinţ chior, a aşezat modelul în aşa fel încât să se vadă doar ochiul sănătos. Într-adevăr, João de Barros se străduie să prezinte expansiunea portugheză în Orient sub aspectul ei cel mai favorabil.

Mai trebuie observat faptul că modernismul său se manifestă printr-o concepţie specială despre istorie, concepţie ce include ideea înfrăţirii între oameni la nivel planetar. Intenţia sa era de a trata expansiunea portugheză, în cele patru colţuri ale lumii, Europa, Asia, Africa şi „Sfânta Cruce”[6], din trei puncte de vedere: al cuceririi de

6 Denumire dată continentului sudamerican. (N.T.)

teritorii, al dezvoltării navigaţiei şi al comerţului maritim.

Inspirat mai ales de Tit Liviu, istoricul imperialismului roman, Barros adoptă un stil grav ca o togă somptuoasă, plin de hiperbole ce anunţă *Os Lusiadas* (*Lusiadele*), cu lungi perioade după modelul latin, care ajung să-l obosească pe cititor. Un remarcabil simţ arhitectonic însă veghează la desfăşurarea capitolelor şi a temelor din *Décadas*, iar un anumit sentiment de grandoare străbate întreaga operă.

Existenţa unei bogate materii istorice a inspirat un mare număr de lucrări. Printre acestea se numără *História de Descobrimento e Conquista da India*, (*Istoria descoperirii şi cuceririi Indiei*), de Fernão Lopes de Castanheda, lucrare de ansamblu bine documentată, scrisă într-un stil neutru (vol. I, 1551), *Tratado dos Descobrimentos Antigos e Modernos Feitos até à Era de 1550* (*Tratat privind descoperirile vechi şi noi dinainte de 1550*), de António Galváo, *Comentários de Alfonso de Albuquerque* (*Comentariile lui Alfonso de Albuquerque*, 1557), de Brás de Albuquerque, şi *Lendas da India* (*Legende indiene*), de Gaspar Correia, secretarul lui Alfonso de Albuquerque. Deosebit de bogată, concretă, vie şi cutezătoare, cu totul medievală ca stil şi idealuri, această ultimă operă, reuşind să fie poetică prin puterea sa evocatoare şi făcându-ne să ne gândim la epopeile peninsulare, este, cu siguranţă, cea mai interesantă operă din întreaga istoriografie colonială. N-a fost editată decât în secolul al XIX-lea, pentru că în ea se vorbea despre scandalurile

şi crimele comise de cele mai importante familii din Portugalia acelor vremi.

Cronica oficială este continuată de Damião de Góis (1502 – 1547), autoral *Cronicilor* lui Don Manuel şi a prinţului Don João (1566 – 1567). Apărând idealurile cruciaţilor, el încearcă totodată o critică a evenimentelor, după un criteriu umanist, condamnându-i, de pildă, pe cei care au instigat masacrul evreilor şi chiar botezarea forţată a acestora de către Don Manuel. Prima ediţie a *Cronicii* lui Don Manuel a fost arsă iar cronicarul a fost închis şi, câţiva ani mai târziu, condamnat de Inchiziţie.

Literatura de călătorii. Descoperirea senzaţională a unor regiuni necunoscute a mărit interesul pentru relatările de călătorii, mult mai emoţionante prin prezentarea realităţilor unei lumi necunoscute decât romanele cavalereşti sau cărţile de minuni ale evului mediu. Aceasta explică publicarea, între altele, a operei *Verdadeira Informação de Peste João das indias* (*Adevărata faţă a lui João*), de Părintele Francisco Álvares (1540), ce dezvăluie Europei personalitatea misteriosului prinţ care a intrigat atât de mult imaginaţia medievală; *Itinerário de António Tenreiro en que se contém como da India veio por Terra a Portugal* (*Călătoria lui Antonio Tenreiro în Canton şi cum a venit pe uscat din India în Portugalia*) apărută în 1560; *Tratado das Coisas da China e de Or muz* (*Tratatul* despre *stările din China şi din Ormuz*), de călugărul Gaspar de Cruz (1570), prima carte despre China apărută în Europa; *Itinerário da Terra Santa* (*Călătorie la*

Sfântul Mormânt), de călugărul Pantaleão de Aveiro (1593) etc., în afară de descrierile geografice care abundă în cronicile lui Barros, Castanheda şi Gaspar Correia şi în *Vida de Francisco \Xavier*, de João de Lucena (1600).

Valoarea documentară a acestor opere nu este nici pe departe egalată de valoarea lor artistică. Trebuie făcută totuşi o excepţie, şi aceea este *Peregrinação* (*Peregrinări*), de Fernão Mendes Pinto (publicată postum în 1614), care a fost socotită una din operele cele mai interesante ale literaturii mondiale de călătorii. Mendes Pinto (1514 – 1581) a călătorit până în Japonia şi este primul european care s-a ocupat de ea. El a mai poposit în China, lăsându-ne despre obiceiurile acesteia o descriere amănunţită, în mare parte fantezistă. Povesteşte înspăimântătoarele şi teribilele sale aventuri de marinar, soldat, vagabond, naufragiat, sclav, pirat, ambasador, pe un ton de un cinism etalat cu candoare într-un stil direct. În proza sa nu există portrete şi nici peisaje, dar ea ne lasă o uimitoare impresie de mişcare şi e scrisă într-un ritm captivant. În afară de obiceiurile japonezilor, chinezilor etc., Mendes Pinto descrie şi obiceiurile portughezilor, lăsându-ne un document sesizant referitor la aventura portugheză în Orient, la metodele de îmbogăţire rapidă şi la mentalitatea aventurierului. El povesteşte mai ales atacurile şi masacrele practicate de o bandă de piraţi portughezi care cutreiera coastele Chinei şi Malaeziei.

Această operă, care la prima vedere nu are altă intenţie decât aceea de a delecta publicul

povestind întâmplări extraordinare descrise cu cruzime, constituie de fapt reversul literaturii inspirate de spiritul cavaleresc sau de cruciadă: războiul apare aici ca o simplă formulă de jefuire a oraşelor bogate sau a corăbiilor încărcate. Mendes Pinto vorbeşte despre sine ca despre un biet om lipsit de prejudecăţi patrioau cavalereşti – un fel de Sancho Panza, reversul acelor bravi Quijoţi cântaţi de João de Barros sau de Camões. Sub acest aspect, *Peregrinação* se aseamănă cu romanul picaresc spaniol. Dar această atitudine nepăsătoare lasă să se întrevadă o critică abia mascată adusă expansiunii portugheze în Orient, mai ales atunci când vorbeşte despre sălbăticia şi impietatea de care dau dovadă camarazii săi, în contrast cu politeţea, toleranţa şi înţelepciunea sentimentelor religioase ale chinezilor, japonezilor etc. El se foloseşte de o descriere, în mare parte fantezistă, a Chinei şi a altor ţări, pentru a ne prezenta de fapt imaginea unui stat ideal, în care nu există nici săraci, nici lipsuri şi nici nedreptăţi, şi a unei religii ideale care se reduce la credinţa într-un dumnezeu universal, ce se ridică deasupra cultelor şi cere de la credincioşii săi, în afară de rituri şi rugăciuni, un anume comportament moral. În această operă, personajele orientale sunt purtătorii de cuvânt ai unor idealuri a căror răspundere cu greu şi-ar fi putut-o asuma autorul. Aşa cum ni-i prezintă F.M. Pinto, orientalii ar fi de fapt popoare civilizate şi europenii, barbari autentici. Prin folosirea acestui procedeu de critică indirectă şi prin îndrăzneala sa, *Peregrinação* prevesteşte acea literatură de critică

iluministă din care face parte *Candide* de Voltaire.

În cadrul genului numit „literatura de cordel” apar o serie de povestiri scurte, mai bine zis reportaje, inspirate de numeroasele naufragii din a doua jumătate a secolului al XVI-lea. O parte din ele au fost mai târziu incluse de Gomes de Brito în *História Trágico-Marítima* (1688). Autorii, uneori anonimi şi în majoritatea cazurilor martori oculari, încearcă să sublinieze pateticul situaţiilor într-o formă nu prea izbutită; dar în unele cazuri ei reuşesc să ne transmită drama naufragiaţilor care se rătăceau în ţinuturile sălbatice şi piereau răpuşi de indigeni, de foame, de sete, de oboseală sau de fiare. Una din aceste relatări, aceea a naufragiului lui Sepúlveda, a inspirat un episod din *Os Lusiadas*.

Capitolul VIII LUÍS DE CAMÕES

Luís de Camões (aproximativ 1524 – 1580) ne oferă o sinteză a Renaşterii portugheze şi ne ajută totodată să înţelegem trecerea către secolul al XVII-lea.

Prin experienţa sa de viaţă e războinic şi călător ca şi Fernão Mendes Pinto; prin cultura sa e cărturar umanist, dualitate pe care el o defineşte în celebrul vers: „Într-o mână întotdeauna pana şi în alta spada”. Trăgându-se, probabil, dintr-o familie de mici nobili decăzuţi, Camões a frecventat cursurile Universităţii dar a urmat cariera militară, în Maroc şi-a pierdut în luptă unul din ochi; după ce s-a întors la Lisabona s-a amestecat în luptele de stradă care l-au costat un an de închisoare. A plecat în India în 1553 şi a trăit întreaga aventură portugheză în Orient,

începând cu Golful Persic şi terminând cu Mările Chinei. În momentele sale de răgaz, scria, se ocupa de punerea în scenă a pieselor sale sau stătea cu García de Orta. Soţ întorcea în [Portugalia foarte sărac dar aducea două cărţi: *Parnaso*, colecţie de poezii flRce, şi *Os Lusíadas*, pe care le-a salvat dintr-un naufragiu Ta gura Mekongului. Prima carte i-a fost furată; a reuşit să publice *Lusiadele* dedicând-o lui Don Sebastião, dar cu aceasta n-a obţinut decât o pensie anuală de 15.000 de *reis*, plătiţi neregulat. Legenda ni-l înfăţişează trăind, în ultimii ani, din ce aduna un sclav javanez cerşind pentru el din poartă-n, poartă. Fapt e că a murit în mizerie şi a fost dus în cimiti – ml săracilor.

Această viaţă aventuroasă nu l-a împiedicat să citească şi să ajungă astfel la o cultură literară superioară: a cunoscut literaturile antice şi literaturile moderne (italiană şi hispanică). El nu era străin de cosmografie şi de geografia clasică, la care s-au adăugat noile cunoştinţe nautice şi informaţiile aduse de călătorii de pretutindeni. Cunoştea istoria naţională din cronicile mai recente, ca cea scrisă de João de Barros, ca şi din cele mai vechi, cum ar fi cea scrisă de Fernão Lopes. Era familiarizat cu stilul poetic latin şi marcat de aristocratism în exprimare, acea calitate care-l face de neconfundat pe oricare cărturar umanist. În acelaşi timp el era interesat de versificaţia tradiţională şi de cântecele populare.

Camões a stăpânit şi a practicat toate genurile şi stilurile ca niciun alt poet portughez. A

scris versuri în maniera tradiţională, în *redondilha* (*Cancioneiro Geral*), şi a cultivat toate genurile clasice: egloga virgiliană, oda horaţiană, cântecul şi sonetul petrarchian, elegia şi altele. A cultivat, de asemeni, comedia clasică şi *auto-vi* vicentin. În sfârşit, a fost primul poet portughez care s-a încumetat să scrie o epopee clasică visul neîmplinit al italieniştilor dinaintea lui. Nu a făcut tragedie clasică.

Poezia lirică. Compoziţiile lirice ale lui Camões oscilează între următorii doi poli: o lirică intimă, în care autorul dă glas experienţei sale personale, şi o pezie pură, în care încearcă să transpună sentimentele şi temele într-un plan formal epurat de orice emoţie.

Camões excelează în acest de-al doilea gen, dovedindu-se a fi un fin şi subtil bijutier. El este creatorul unor compoziţii delicate şi elegante, discret preţioase, fabricate din aurul părului şi al soarelui, din verdele câmpiilor şi al ochilor, din strălucirea privirilor şi a apelor, construită în antiteze şi paradoxuri, urmând trasee complicate dar totuşi geometrice. Camões practică acest gen de poezie mai ales în forma tradiţională *redondilha*. Poezia sa va marca trecerea de la formalismul scolastic la cultismul barocului.

La polul opus se află lirica sa intimă, compoziţii ca sonetul intitulat o dia em que nasci morra e pereça (Ziua în care te-ai născut, ai muriţi ai dispărut), sau cântecele Junto de am seco, dur o, estéril monte (Lângă un munte pleşuv, aprig fii *sterp*) şi *Vinde că meu tão certo secretário* (*Vino aici*). În aceste poeme, în care pare să dea

ascultare unei imperioase necesităţi de a-şi descărca sufletul, el se apropie foarte mult de confesiunea romantică.

Poezia lirică a lui Camões pleacă de la temele petrarchiste de dragoste, care, după cum am văzut, fuseseră preluate şi de Bernardim Ribeiro. Dragostea este o aspiraţie care îl înalţă şi îl purifică pe cel ce iubeşte, împlinirea înseamnă totodată ratare. Ea trebuie să rămână o suferinţă şi o dorinţă neîmplinită. Nu există altă plăcere decât chinul în sine, iubirea nu e altceva decât un joc de contraste.

Până aici Petrarea şi Camões merg mână în mână. Dar Camões l-a depăşit pe Petrarea prin aceea că a integrat în sfera poeziei şi alte aspecte ale dragostei, inclusiv cel erotic. „Bărbat făcut din carne şi simţuri" confirma contradicţia dintre înalta aspiraţie despre care vorbea Petrarea şi ceea ce „corpul doreşte să obţină". Descriind frumuseţile spiritului, el nu evită să le descrie pe cele ale trupului, vitale şi strălucitoare. Camões atingea astfel punctul nevralgic al contradicţiilor unei societăţi în care sublimarea dragostei la un anumit nivel social corespundea unei degradări a femeii la un altul.

În timp ce Petrarea pare să se fi conformat perfect ordinii valorilor feudale, Camões se dovedeşte extrem de sensibil la contradicţia dintre meritul personal, valorile „spirituale" şi situaţia reală a individului în societate.

Sesizând această contradicţie, Camões depăşeşte problematica amoroasă. Meditând asupra propriului său destin, constată că răsplata,

ispăşirea şi reuşita sunt prost împărţite şi nu se supun nici unei norme raţionale. Bogăţia şi puterea nu aparţin celor mai înţelepţi şi virtuoşi, ci celor care fură, asasinează şi iau femeia altuia. Ce este în realitate ierarhia socială? O „orânduire confuză", rezultatul „unui străvechi abuz" care îi încurajează pe cei ce practică nedreptatea. Ce sunt regii? Ambiţia lor „este de a-şi potoli această sete de nestins/de a dori să domine şi să dirijeze totul / cu mare faimă şi pompă". Iar plebea nu e nici ea mai bună: în loc să se conducă după raţiune ea se conduce „după idei şi obiceiuri învechite". Convingându-se că lumea este alcătuită în aşa fel încât cei răi sunt în avantaj, Camões spune că a hotărât să se facă rău, ca ceilalţi. Dar nici această lege generală nu s-a dovedit a fi valabilă, pentru că a fost pedepsit.

La această contradicţie obiectivă se adaugă o alta, care constă în faptul că omul aspiră la o fericire ce nu se poate practic realiza.

Este deci inutil să încerci să găseşti în lume o logică a lucrurilor. Ea este, prin natură, absurdă. Rezumând *Elogiul Nebuniei*, de Erasm, Camões repetă povestea unui oarecare Trasilau, care, înnebunind, a început să trăiască fericit imaginându-şi că navele ce intrau în port îi aparţineau; când medicii i-au redat minţile, s-a plâns că-l scoseseră „din cea mai liniştită viaţă şi liberă în toate / pe care n-o poate avea un înţelept vreodată".

Babei şi Sion. Dar Camões se mai exteriorizează şi prin unele efuziuni patetice şi clamoroase, în poezii ca *Vinde cd*, proprii celor

care nu se mulţumesc cu ideea caracterului iraţional şi absurd al lucrurilor. „Căile domnului sunt de nepătruns”, şi-a spus el, încercând să refuze teribila concluzie, presupunând că în lumea materială şi spirituală există o ordine şi o logică inaccesibile inteligenţei umane, pe măsura divinităţii. El a încercat să soluţioneze aceeaşi problemă pe cale platoniană sau, mai bine zis, augustiniană.

Dacă problema fericirii nu-şi află rezolvare, dacă instabilitatea lumii contracarează statornicia şi siguranţa la care aspiră omul, cum se explică atunci faptul că fericirea este aspiraţia sa constantă? Cum de-şi aminteşte de această fericire pe care n-a cunoscut-o? Răspunsul este teza creştină, de origine platoniană, dezvoltată mai ales de Sfântul Augustin, şi anume că sufletul poartă în sine amintirea confuză a celeilalte lumi în care a trăit, lumea cerească, în care se va întoarce după moarte. Frumuseţea pe care omul o cunoaşte pe pământ, Babei, nu este decât o rămăşiţă a frumuseţii cereşti care se află în Sion. Poetul hotărăşte să-şi dedice întreaga simţire acestui oraş sfânt, oraşul tihnei sufleteşti, în care zbuciumul inimii şi al spiritului său îşi vor afla alinarea.

Astfel temele renascentiste, a dragostei şi a raţiunii atotputernice, a imposibilităţii de a se realiza prin iubire şi de a explica raţional lumea, îl fac pe Camões să dispreţuiască raţiunea şi natura, transferând într-un plan transcendent soluţionarea dificultăţilor insurmontabile ale imanentului. Dar aceasta nu este singura, şi poate nici ultima,

concluzie la care ajunge Camões.

Os Lusiadas şi idealul renascentist al epopeii. *Lusiadele* sunt rezultatul juxtapunerii idealului cavaleresc şi idealului umanist la cavalerul-cărturar Camões.

Lui îi revine sarcina, la sfârşitul secolului al XVI-lea, să realizeze idealul de epopee, ideal despre care vorbeau Zurara, João de Barros, García de Resende şi mai ales António Ferreira. Camões a folosit întregul material epic preexistent: locurile comune retorice găsite de Poliziano, Barros, Resende şi alţii; a folosit mai ales ideologia gata făcută privind raţiunile de natură religioasă care au dus la descoperirile geografice, idealul de cruciadă, misiunea providenţială a portughezilor, şi le-a fixat într-un vers lapidar.

Istoria Portugaliei apare de la început orientată de misiunea sfântă de a răspândi credinţa. Exceptând singularele fapte ale lui Viriato, care dovedesc vitejia oamenilor săi, nu i-a apărut oare însuşi Cristos lui Don Alfonso Henriques în bătălia de la Ourique, îndemnându-l să-i nimicească pe necredincioşi? Nu s-a hotărât, la Salado, prin intervenţia hotărâtoare a lui Alfonso al IV-lea, soarta dominaţiei maure în Peninsulă? Regii „cruciaţi” se bucură de un tratament special în *Lusiade*, cum se întâmplă cu Alfonso al V-lea, Africanul. Dificultăţile care se ivesc în drum spre India se datorează faptului că un zeu păgân, Baco, este convins că introducerea creştinismului în Orient îi va răpi prozeliţii.

Această materie epică este constituită, după

cum am observat, dintr-un anumit număr de idei, de interpretări transformate în locuri comune oficiale, şi nu din fapte eroice sau povestiri populare. Ceea ce era caracteristic vechilor epopei *1 liada*, *Odiseea*, *Cântecul lui Roland* sau *Cântarea Cidului*, eroii, adică personajele ale căror fapte şi pasiuni constituie însuşi resortul acţiunii, aici lipsesc. În *Lusiade*, eroul este o entitate abstractă, „nobilul suflet lusitan”, adică Portugalia. În ce priveşte celelalte personaje prezentate de-a lungul poemului, ele sunt doar simpli figuranţi lipsiţi de personalitate şi de autonomie, iar memoria noastră nu-i reţine.

Acelaşi lucru se întâmplă cu descrierea unor bătălii, cum ar fi cele de la Aljubarrota sau Salado, în care destinul oamenilor celebri, cum sunt Nuno Á1 vares sau Alfonso al IV-lea, nu pare să determine desfăşurarea evenimentelor. Principalul rol atribuit de Camões acestor personaje este acela de a ţine discursuri, uneori admirabile din punct de vedere oratoric.

Lusiadele sunt, sub acest aspect, o transpunere poetică a *Decadelor* lui João de Barros, având acelaşi obiectiv: proclamarea ideologiei oficiale care justifica politica expansionistă dusă de casa regală portugheză.

Cu toate acestea, entuziasmul pe care îl manifestă Camões faţă de eroii care-i servesc drept subiect nu este necondiţionat. El îi critică deseori mai ales pentru grosolănia lor şi lipsa de interes pentru literatură. Iar într-un episod enigmatic, cel al Bătrânului cu grebla, el dă pe seama „setei de putere” şi „ambiţiei deşarte”

elanul care l-a mânat pe Gama şi pe tovarăşii săi spre pământurile necunoscute. În acest episod, Camões prezintă unele locuri comune ale umaniştilor şi îşi afirmă independenţa şi rezerva în legătură cu faptele epice al căror rapsod este. În acelaşi spirit, el a afirmat adesea superioritatea literelor asupra armelor.

Rolul şi semnificaţia mitologiei în Os Lusiadas. A da viaţă şi valoare poetică acestei materii abstracte, impersonale şi fixate dinainte, era o problemă dificilă, şi, din această cauză, timp de aproape un secol, epopeea, atât de îndrăgită de oficialităţi şi de poeţii de la palat, nu rămâne decât o aspiraţie.

În *Lusiade* avem câteva descrieri remarcabile de fenomene şi aspecte ale naturii, alături de povestirea elegantă, dar convenţională, a unor bătălii. Sunt şi episoade lirice emoţionante, ca cel referitor la Inês de Castro. Mai există şi mostre de oratorie, ca cea a Bătrânului cu grebla, sau rugămintea

Mariei adresată lui Don Alfonso al IV-lea. Versul este de o extraordinară bogăţie ritmică, de o mare putere de evocare, de o concizie lapidară şi de o supleţe verbală deosebită. Dar cu toate acestea, partea istorică şi realistă a *Lusiadelor* nu prezintă

O unitate de ansamblu. Lipsit de substanţa sa mitologică, poemul n-ar fi decât o secvenţă de episoade şi tablouri dezarticulate.

Camões a reuşit, cu ajutorul mitologiei greco-latine, să rezolve estetic acea dificultate cu care se luptau poeţii care aspirau la realizarea unei

epopei naţionale. În locul unor croi-oameni, el foloseşte zeii preamăriţi în epopeile antichităţii şi construieşte cu aceste caractere şi pasiuni o intrigă *ce* constituie însăşi intriga poemului: zeii Olimpului se separă şi se ceartă între ei din cauza a trei minuscule corăbii care brăzdează apele Oceanului Indian. Unii zei, cum sunt Venus şi Marte (portughezii sunt sentimentali şi îndrăzneţi), se încăpăţânează să le protejeze corăbiile, alţii, de pildă Neptun, stăpân străvechi al mărilor, şi Bachus, ce-şi apără dominaţia în Orient, vor să împiedice continuarea călătoriei. Olimpul este cutremurat de zarva zeilor, dar Jupiter trece până la urmă în tabăra lui Venus. Astfel zeii, cu capriciile, cu agitaţia, cu planurile şi urzelile lor, sunt cu adevărat oameni, în timp ce Vasco de Gama, solemn şi hieratic ca o statuie, se mărgineşte să-şi împlinească destinul în afara voinţei lui. Resortul acţiunii este determinat de legendă.

Indirect, prin zei, poemul lui Camões capătă o valoare umanistă – aceea de încredere în destinul omenesc. Zeii lui Camões reprezintă idealul de supraom pe care Michelangelo

1 a realizat pe pânză şi în marmură prin însăşi înfăţişarea lor înfloritoare. Viaţa lor amoroasă, liberă, se desfăşoară dincolo de limitele pe care chiar Camões nu reuşeşte să le depăşească.

Neptun, principala victimă a cutezanţei portughezilor, confirmă în două versuri lapidare această victorie a omului asupra elementelor naturii, exprimându-şi teama că oamenii, cucerind

mările, „zei vor fi, şi nu oameni”. Iar în finalul episodului din Insula Iubirilor, în care portughezii se unesc cu nimfele nemuritoare, Vasco de Gama este admis în Olimp prin căsătoria sa cu zeiţa Tetis. După aceea, el contemplă cu ochi nemuritori „marea maşină a lumii” (în concepţia lui Ptolemeu): sfere cristaline, în care sunt încrustaţi diverşi aştri, rotindu-se în jurul Pământului imobil. De aici, atenţia soţului zeiţei Tetis se îndreaptă către Pământ pentru a urmări atent contururile continentelor, aşa cum le definiseră portughezii în urma călătoriilor lor pe mare. Astfel, Camões încearcă o epopee a ştiinţei, tipic umanistă, completând geografia clasică cu cunoştinţele moderne. Idealul umanist se desfăşoară pe plan transcendent, în paralel cu idealul cavalerresc de cruciadă exprimat de oameni.

Dar nici acest ideal de înţelepciune contemplativă nu constituie ceea ce este mai profund şi semnificativ în *Lusiade*. Intriga mitologică înseamnă, fără îndoială, un triumf al oamenilor asupra zeilor. Dar zeii înşişi, în frumuseţea şi libertatea lor, în comportamentul lor neîngrădit de nicio limită, exprimă o ordine pur estetică de valori, superioară oricăror norme sau convenţii morale. Această concepţie despre frumuseţe ca valoare supremă constituie alături de platonismul mistic din *Babei şi Sion*, o încercare de rezolvare a unor contradicţii interne.

Teatrul lui Camões. Camões a lăsat trei *auto*-uri: *Enfatriões* (*Amfitrionii*), care este o adaptare după Plaut, scrisă probabil pentru teatrul Universităţii; *Auto de El-Rei Seleuco*, scris în

genul teatrului cavaleresc vicentin, în care se află istoria unui rege care-şi cedează soţia propriului său fiu rezultat dintr-o altă căsătorie, şi *Filodemo*, tot un *auto* cavaleresc în versuri, amintind de *Comédia de Rubena* de Gil Vicente.

Acesta din urmă, care este şi cel mai interesant, are o intrigă complicată care se reduce la iubirea nefericită dintre o pereche de nobili şi una de presupuşi păstori. Cu toate că formal piesa aparţine tradiţiei vicentine, totuşi Camões, spre deosebire de Gil Vicente, nu aduce în scenă tipuri reprezentând categorii sociale, ci anumite categorii psihologice, care abia fac posibilă desfăşurarea unei dialectici sentimentale. Teatrul lui Camões este de fapt o dramatizare a liricii sale. Contrastul dintre nobili şi ţărani reprezintă două forme fundamental diferite de a iubi.

Camões dă dovadă, încă o dată, de uimitoarea sa măiestrie de a mânui versul şi de o subtilitate a introspecţiei care coboară până în adâncul subconştientului. Dar *auto-vi* se menţine permanent în planul dialogului preţios şi al naraţiunii. Acţiunea şi dezlănţuirea unor adevărate pasiuni, ce constituie adevărata substanţă dramatică a unei piese, lipsesc.

Trebuie să amintim de fragmentele în proză din *El-Rei Scicuco* şi *Filodemo*. Este vorba de acel stil colocvial inspimt ele limbajul curent, bogat în imagini inedite, cel pe care l-am remarcat şi la teatrul lui Jorge Ferreira de Vasconcelos. La fel este şi stilul celor cinci scrisori de dragoste atribuite lui Camões, care, în ansamblu, sunt remarcabile din punct de vedere stilistic.

Capitolul IX CONTRAREFORMA

Spania şi Europa. Epoca de anarhie ideologică şi de rapidă transformare la care ne-am referit în capitolul anterior se încheie în a doua jumătate a secolului al XVI-lea.

Reforma se instalează în ţările cu o mai mare dezvoltare capitalistă: în oraşele de pe Rin şi de pe ţărmul Balticii, în Olanda, în Anglia, dar este frânată de Habsburgii care dominau, în afară de Spania, cea mai mare parte a Italiei, parte din Ţările de Jos, Austria şi parte din Germania. Frontiera între cele două credinţe trece prin Franţa, devastată de războaie. Se formează două tabere. Peninsula Iberică devine bastionul Contrareformei în special după Conciliul de la Trento, definindu-şi în mod sever orientarea sa. Principalul promotor al Contrareformei este Ordinul Iezuiţilor, creat de Ignace de Loyola ce se trăgea dintr-o familie de nobili din Na varra.

În ţările reformate are loc o mare mişcare ştiinţifică şi filosofică ce duce la crearea ştiinţei mecanicii şi a raţionalismului modern. Galileo, succesor al materialismului italian din secolul al XV-lea, atacă fizica lui Aristotel, inaugurează metoda experimentală, descoperă legile mecanicii şi, mergând pe urmele lui Copernic şi Kepler, revoluţionează concepţia de până atunci despre spaţiul astronomic. Nicio represiune nu va reuşi să oprească revoluţia ştiinţifică începută de el şi ale cărei concluzii vor fi sistematizate de englezul Newton. Alt englez, Harvey, pune bazele fiziologiei odată cu descoperirea circulaţiei sângelui. Descartes impune ca criteriu filosofic îndoiala

metodică, iar ca criteriu ştiinţific, metoda experimentală, susţinută şi de Francis Bacon. Spinoza defineşte o cosmologie care suprimă transcendenţa.

Acum Peninsula Iberică, şi în general întregul imperiu habsburgic, în conflict cu lumea capitalistă a epocii (Anglia şi Ţările de Jos), rămâne în afara acestei mari mişcări. Nicio mare descoperire ştiinţifică n-a fost dusă până la capăt înăuntrul graniţelor acestui imperiu. Intelectualii se întorceau la scolastică, întăreau autoritatea lui Aristotel de la catedrele lor, transformând o serie de mănăstiri în adevărate pepiniere de asceţi şi predicatori de tip medieval. Un fel de cordon sanitar a împiedicat plecarea peninsularilor în străinătate şi intrarea ideilor din afară.

Un rol foarte important, în această acţiune de represiune, l-a avut Tribunalul Sfântului Oficiu al Inchiziţiei. Creat în secolul al XV-lea pentru a oprima burghezia numită „nou creştină” şi a proteja grupurile feudale, agrare şi colonialiste, care conduceau statul spaniol, acest tribunal şi-a extins activitatea la toate formele de erezii şi a controlat cu eficacitate producţia literară prin cenzură.

Contrareforma în Portugalia. Inchiziţia portugheză începe să funcţioneze efectiv pe la 1540, an în care încep să se înmulţească autodafeurile şi să pătrundă în Portugalia primii iezuiţi. În anul următor, cardinalul Don Henrique, inchizitor general, interzice publicarea unei lucrări a lui Damiă o de Góis referitoare la religia şi obiceiurile etiopienilor. În 1547 a apărut primul

index portughez, care creşte de la o ediţie la alta. Printre operele interzise sau mutilate figurează şi *Cancioneiro Ceral* de García de Resende, *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro, teatrul lui Gil Vicente, teatrul lui Ferreira de Vasconcelos şi *Rhopica Pnefma* de João de Barros. Cenzura inchizitorială nu numai că a anulat tradiţia umanistă a Renaşterii portugheze şi a întrerupt comunicarea cu Europa culturală, dar ea a ucis în faşă creaţia literară şi ştiinţifică.

Nu mai puţin importantă a fost iniţiativa luată de Ordinul Iezuiţilor, care, în 1555, a luat în sarcina sa Colegiul Artelor, expulzând restul echipei lui André de Gouveia. *Ratio studiorum*, statutul pedagogic al Ordinului, impunea reabilitarea lui Aristotel, interpretat de Sfântul Toma d'Aquino, amputa autorii greci şi latini care fundamentaseră pedagogia umanistă şi considera că învăţământul nu trebuie să urmărească dezvoltarea spiritului critic şi cea a liberei iniţiative mintale, ci dezvoltarea simţului oratoric pus în slujba credinţei aşa cum o vedea Conciliul de la Trento. Era vorba de găsirea unor argumente pentru a demonstra anumite puncte ale credinţei, fapt care înainte era acceptat fără discuţie.

În urma unor reforme succesive, iezuiţii reuşesc să se impună la Universitatea din Coimbra, iar în 1555 fondează o universitate proprie la Évora. Practic, ei deţin monopolul educaţiei claselor conducătoare în Portugalia. În ambele universităţi răsar vlăstare tomnatice ale scolasticii medievale, având ca principali

reprezentanţi pe preoţii Luis de Molina, la Évora, şi Francisco Suarez, la Coimbra, amândoi spanioli.

Astfel se năruie speranţele umanismului; iniţiativa ştiinţifică, generată de ştiinţa nautică, devine simplă rutină tocmai în momentul în care, în afara graniţelor Portugaliei, punea bazele ştiinţei moderne.

Consecinţele unirii cu Castilia. Curtea portugheză încetase să mai fie un mare centru literar încă de pe vremea domniei lui Don Sebastião. La venirea lui Filip al II-lea, în 1580, în Portugalia nu mai există o curte regală. Mulţi scriitori portughezi se refugiază la curtea din Madrid, alţii la curţile senioriale portugheze, mai ales la cea a puternicului duce de Bragança, iar alţii, de profesie călugări, găsesc de lucru în unele mănăstiri, la Alcobaça sau San Domingos din Benfica. Mulţi dintre ei încep să scrie în spaniolă, urmând o modă deja veche. Mulţi autori spanioli sunt citiţi şi chiar editaţi în Portugalia. Unitatea culturală a Peninsulei, mai mult chiar decât unitatea sa politică, era în curs de realizare.

Neexistând un centru de răspândire şi de creare a unor valori artistice, literatura portugheză era izolată de popor. De aceea, în această epocă, nu există o şcoală literară propriu-zisă. Literatura vremii se alimentează din rămăşiţele lăsate de secolul al XVI-lea, sau reflectă, fără originalitate, modelul castilian. Propriu-zis naţională, sau, mai bine spus, regională, este acea literatură populară de importanţă minoră, care, la rândul ei, se inspiră serios din literatura secolului al XVI-lea şi este

răspândită prin foile volante numite „de cordel”. Ea cuprinde *auto*-uri de inspiraţie vicentină, poveşti rimate de Baltasar Dias, romane în versuri etc.

Această situaţie se menţine până la Restauraţie, în 1640. Creşterea rolului burgheziei, datorită intensificării comerţului cu Brazilia, face să intre în cultura portugheză noi forţe dinamizatoare.

Proza doctrinară religioasă. Ordinele religioase dirijează producţia literară a vremii. Celelalte centre de cultură sunt în declin. Apar o mulţimejde cronici scrise de călugări, de tratate religioase, dar, contrar celor întâmplate în Castilia, în Portugalia nu se ajunge la o literatură cu caracter mistic.

Cel mai remarcabil dintre aceşti călugări doctrinari este fratele Ieronim Heitor Pinto, a cărui lucrare *Imagem da Vida Crista* (*Imaginea vieţii creştine*) a cunoscut un extraordinar succes editorial. Autorul, contemporan cu Camões, este încă foarte marcat de cultura umanistă. Proza sa poetică, cu tuşe de un lirism de tip saudosist, este întotdeauna înaripată şi de o mare putere evocatoare. Imaginile poetice, uneori foarte originale, se înşiruie ca mărgelele unui colier. Heitor Pinto este un mare poet al prozei. Dar imaginile sale tind, în mod constant, să transfigureze realitatea materială în simbolul unor adevăruri supranaturale, combinând platonismul cu simbolismul medieval. Astfel, Heitor Pinto marchează trecerea de la umanism la baroc.

Mult mai puţin interes prezintă *Diálogos* de

călugărul carmelit Amador Arrais (1689). Umanismul său se reduce la o cultură livrescă, uneori plagiată. *Trabalhos de Jesus* (*Muncile lui Iisus*, 1602 – 1609), de călugărul Tomé de Jesus, scrisă în Maroc, în captivitate, după Alcácer Quibir, are un caracter mistic mai pronunţat. Autorul încearcă să consoleze naţiunea portugheză cu o filosofie a durerii, care se complace în evocarea suferinţelor fizice îndurate de Cristos. Scrisă într-un stil patetic, în care perioadele par vaiete prelungi, această carte reflectă clar un regres.

Călugării cronicari. Aproape toate ordinele religioase şi-au avut, în această epocă, cronicarii lor, care, într-un stil corect, convenţional şi dulceag, redau cu zel cele mai impresionante minuni şi miracole ale patronilor lor sfinţi. O lipsă totală de spirit critic şi o imaginaţie delirantă, caracterizează aceste cronici, reflectând cu prisosinţă decadenţa spirituală a intelectualilor epocii.

Trebuie să-l amintim pe călugărul Luís de Sousa (ca mirean, Manuel de Sousa Coutinho, a cărui viaţă a fost dramatizată de Garrett), ca fiind unul dintre cei mai echilibraţi, în lucrarea sa *Vida de Fr. Bartolomeu dos Mártires*, peisajul şi ambianţa populară sunt redate cu sobrietate. Ea a fost considerată mult timp un exemplu de stil portughez clasic.

Un caz limită, dar nu excepţional, al acestui gen de istoriografi, este Fratele Bernardo de Brito (1568 – 1617), călugăr la Alcobaça, autor al lucrării *Crónica de Cister* (*Cronica mănăstirii*

Cister) şi conducător al celei intitulate *Monarquia Lusitana*, în calitate de cronicar-şef al regatului, post în care a fost numit de către Filip al II-lea. În aceasta din urmă se pun bazele istoriei Portugaliei, care începe cu o discuţie despre ziua în care dumnezeu ar fi strigat să se facă lumină (într-o duminică, în echinocţiul din martie, după părerea lui Brito) şi povesteşte pe un ton grav cum a fost întemeiată Lisabona de Ulise, eroul din *Iliada*. A mers şi mai departe: a fabricat anumite documente care veneau în sprijinul intrigilor romaneşti din cronicile sale, ca cel care a atestat apariţia lui Cristos în faţa lui Don Alfonso Henriques la Ourique. Cronicile lui Brito nu au o valoare istorică, cum nu o au nici romanele cavalereşti, şi reflectă un stadiu pueril de gândire.

Dar în afară de această concepţie despre istorie văzută ca o serie de minuni, găsim, de-a lungul secolului al XVII-lea, multiple exemple ce atestau existenţa unei istoriografii cu caracter erudit. Aceasta folosea judicios şi obiectiv anumite documente. Astfel, urmaşul lui Brito, călugărul António

Brandão (1584 – 1637), este un erudit conştiincios care a fost la înălţimea elogiilor aduse de Herculano.

În domeniul istoriografiei laice se mai păstrează ceva din marea tradiţie a secolului al XVI-lea. O necurmată sete de adevăr animă decadele lui Diogo de Couto (1541 – 1616), urmaşul lui João de Barros. Câteva din manuscrisele sale au fost arse sau furate pentru că ştirbeau reputaţia unor familii ilustre. Lui

Diogo de Couto i se datorează redutabilul pamflet *Soldado Prático* (*Soldatul practic*), care prezintă administraţia din Indii ca pe o organizaţie menită să spolieze populaţiile respective în folosul vice-regilor. În schimb Duarte Nunes din León, în *Crónicas dos Reis de Portugal* (*Cronica regilor Portugaliei*), se limitează la stilizarea cronicilor lui Rui de Până şi a altor cronicari. Francisco de Andrade, prim cronicar al regelui, procedează în acelaşi fel cu unele memorii nesemnate din *Cronica* lui Don João al III-lea.

Epopeea. În această fază a poeziei portugheze, influenţa lui Camões este capitală. Ea este manifestă în multe din epopeile publicate în acea vreme, epopei ce evocau gloriile trecute ale nobilimii sub domnia Filipilor. Au apărut o serie de poeme inspirate de Camões ca *O Segundo Cerco de Din* (*Al doilea asediu al cetăţii Din*, 1594), de Jerónimo Corte Real, *Primeiro Cerco de Din* (*Primul asediu al cetăţii Din*, 1589), de Francisco de Andrade, care încearcă să păstreze un suflu epic, *Naufrágio de Sepúlveda* (*Naufragiul vasului Sepulveda*, *1594*) de acelaşi Corte Real, şi *Elegiada* (1588), povestea dezastrului de la Alcácer Quibir de Luís Pereira Brandao, operă în care se reflectă sentimentul unei tragedii colective. Unii îşi îndreaptă privirile către Casa de Bragança, posibil adăpost al poeţilor şi chezăşie a independenţei, cum este Rodriguez Lobo, care în al său *Condestabre* (*Conetabilul*, 1610 pune în versuri istoria strămoşilor acestei case.

Totuşi ulterior, influenţa lucrării lui Torquato Tasso *Ierusalimul eliberat* se suprapune influenţei

exercitate de *Lusiade*, aşa cum reiese din *Alfonso, o Africano* (1611) de Vasco Mouzinho de Quevedo, sau din *Malaca Conquistada* (*Malaca cucerită*, 1634) de Francisco de să meneses, care face din istorie o serie de alegorii moralizatoare. În ajunul

Restauraţiei apar două poeme despre Lisabona: *Ulisseia da Lisboa Edificada* (*Uliseea întemeierii Lisabonei*), de Gabriel Pereira de Castro, care încearcă să se întoarcă la modelul ideal de epopee, cel homeric (1636), şi *Ulissipo*, de António de Sousa Macedo (1640).

Unicul poem cu adevărat interesant din seria deschisă de *Lusiade*, şi anume *Viriato Tragico* (*Viriato tragicul*), de Bras García de Mascarenhas (mort în 1656), aparţine altei perioade. El este mai mult un roman istoric versificat decât un poem, având multe pagini realiste, scris într-un stil mai mult prozaic şi viguros, în care valorile cavalereşti, cântate în epopei prin tradiţie, sunt depreciate.

Evoluţia liricii. Grupul italieniştilor a evoluat rapid către o poezie lirică academică de importanţă minoră, reprezentată de o serie de poeţi ca Pêro de Andrade Caminha şi Diogo Bernardes. Acesta din urmă ajunge, mai ales în sonete, la o acurateţă formală care o egalează uneori pe cea a lui Camões. Temele religioase sunt foarte frecvente în mai toate lucrările sale: *Várias Rimas e o Bom Jesus* (*Rime diferite închinate lui Iisus* 1596), *O Lima* (1595), *Rimas Várias*, *Flores de Lima* (*Rime diferite*, *Florile de pe Lima*, 1596).

Nu trebuie uitat călugărul Agostinho da Cruz, frate cu Diogo Bernardes, ermit în munţii

Arrábida, care şi-a pus în versuri ale sale *saudades de Céu* într-un stil viguros pe alocuri arid, dar cu un caracter net baroc.

Rodrigues Lobo. Personalitatea literară cea mai reprezentativă din această perioadă este Francisco Rodrigues Lobo (1580 – 1621), care face parte din categoria burgheziei persecutate a „noilor creştini". A fost licenţiat la Coimbra şi protejat de Casa de Bragança, pe care a preamărit-o în poemul său *Condestabre*. Cu toate că în tinereţe a cultivat stilul gongorist, Lobo este cel mai autentic continuator al liricii lui Camões. Lirica sa are un caracter mai puţin intim, dar mai spiritual şi mai preţios, baroc într-un cuvânt. Există un oarecare picaresc combinat cu gongorism în *Romances* (1596), scrise în forma tradiţională castiliană *redondilha assonante*, în care vorbeşte despre viaţa studenţilor; *Êglogas* (1605) şi cele trei romane Primavera (1601), *Pastor Peregrino* (*Păstorul rătăcitor*, 1608) şi *Desenganado* (*Deziluzionatul*, 1614), care continuă tradiţia *Dianei* de Jorge Montemor (autor portughez care a scris în castiliană) cultivată şi de Fernão Alvares de Oriente în romanul său *Lusitânia Transformada* (1595), sunt de factură pastorală. Spiritul său speculativ, plin de bun simţ şi măsură, se manifestă mai ales în *Corte na Aldeia* (*Curtea de la ţară*, 1619), lucrare ce a exercitat o anumită influenţă asupra barocului peninsular. Autorul, urmărit de amintirea „vârstei de aur", perioadă în care portughezii aveau curtea lor, încearcă să stabilească anumite reguli de curtoazie, de comportament şi de stil, făcând

apologia eflorescenţei de imagini şi a „maximelor graţioase şi tăioase” atât de caracteristice barocului. Dar, la această curte de ţară, curtenii nu sunt în exclusivitate nobili, ci, în cea mai mare parte, burghezi cărturari, cum era şi autorul.

Capitolul X

PERIOADA DE APOGEU A BAROCULUI

Restauraţia. Mişcarea de independenţă naţională a fost determinată de răscoalele ţărăneşti (Manuelinho de Évora, 1636) şi de creşterea rolului burgheziei de la oraşe în urma intensificării comerţului cu Brazilia. Criza Imperiului Spaniol a făcut ca nobilimea portugheză să se îndepărteze de curtea de la Madrid.

Războiul de independenţă este dus cu banii burgheziei, în mare parte „nou creştină”, şi se bucură de sprijinul diplomatic şi militar al unor ţări total sau parţial capitaliste, ca Olanda, Anglia şi Franţa, cu care Portugalia avea din ce în ce mai multe contacte. Astfel, cultura portugheză iese din izolarea ei peninsulară şi caută să imite din ce în ce mai mult literaturile de dincolo de Pirinei, mai ales pe cea franceză.

O nouă mentalitate, cu caracter mai burghez, mai atentă la realităţile economico-sociale, se manifestă încă înainte de Restauraţie prin apariţia unor eseuri ce tratează unele probleme economice naţionale, ca *Diálogos sobre o Sítio de Lisboa* (*Convorbiri despre aşezarea Lisabonei*), de Luís Mendes de Vasconcelos (1608), care prevestesc *Discurso sobre a Introdução das Artes em Portugal* (*Discursul despre introducerea Artelor în*

Portugalia), de Duarte Ribeiro de Macedo (1675), apologie a comerţului şi a dezvoltării industriale.

Cu siguranţă că existenţa unei conştiinţe de clasă cu un caracter mai pronunţat se datorează numărului crescând de broşuri polemice şi satirice editate în anii de dinainte şi de după Restauraţie şi apariţiei primelor ziare: *Gazeta em Que*. Se *Relatam as Novas Todas Que Houve Neste Reino e*

Que Vieram de Vários Países (Gazeta în care se povestesc toate noutăţile care au fost în acest regat şi care au venit din alte ţări, 1641 – 1647) şi Mercúrio Português (1663 – 1667), ambele lunare.

Dar aristocraţia nobiliară şi clericală îşi apără poziţiile încă puternice. Ordinele religioase, în special cel al Iezuiţilor, continuă să joace un rol hotărâtor în treburile ţării. Inchiziţia rezistă la primele atacuri date de Don João al V-lea interesat să-şi atragă sprijinul economic al burgheziei „nou creştine”.

Părintele António Vieira. Cel mai de seamă reprezentant al acestei situaţii contradictorii este părintele iezuit António Vieira (1608 – 1697). Educat în Brazilia în şcolile Ordinului, el se întoarce la Lisabona după Restauraţie, celebru, ca să-l salute, în numele guvernului colonial, pe noul rege Don João al IV-lea, câştigându-i repede încrederea. El a fost principalul consilier şi animator al politicii de încurajare a „noilor creştini”, fiind şi aceasta o formă de obţinere a unor resurse necesare finanţării războiului de independenţă. Pe de altă parte, el a încercat să introducă în ţară politica economică olandeză dusă de companiile coloniale, fiind, în acest sens,

un precursor al lui Pombal. Eforturile depuse de ei au contribuit substanţial la construirea Companiei Generale a Comerţului din Brazilia. Dar eşecul cu care s-au soldat anumite misiuni diplomatice pe care le-a întreprins personal în străinătate, şi nu numai aceasta, l-au făcut, pe acest luptător de anvergură, să se întoarcă în Brazilia şi să se dedice evanghelizării amerindienilor din inima pădurilor. Iezuiţii aveau sistemul lor de organizare a băştinaşilor. Aceştia erau grupaţi în sate comunitare (fără proprietate privată); teoretic liberi, ei se bucurau de uzufructul muncii lor. Această politică, pe care Ordinul o pusese în practică pe scară largă în Paraguay, l-a făcut pe Vieira să se lanseze în lupta împotriva coloniştilor brazilieni care încercau să recruteze printre indieni mână de lucru sclavă. S-a întors în Portugalia pentru a apăra politica de colonizare a Companiei pe lângă curte, într-o perioadă în care aceasta era duşmănită de o fracţiune condusă de contele Castelo Melhor. Inchiziţia a profitat de ocazie pentru a încheia vechi socoteli cu apărătorul „noilor creştini”: între 1662 şi 1665, după un interminabil proces, Vieira a zăcut în fiare în carcerele Inchiziţiei. După ce a reuşit să se elibereze, prin graţia regentului Don Pedro al III-lea, a plecat la Roma unde a condus cea mai tenace ofensivă pe care a dus-o cineva vreodată contra Inchiziţiei înainte de marchizul de Pombal. Activitatea sa discriminatorie a contribuit în mod hotărî tor la demascarea Tribunalului Inchiziţiei, la Roma şi în toată Europa, dar ea nu a fost de ajuns pentru a obţine protejarea „noilor creştini”

care ofereau în schimb bani pentru fiinţarea unei companii comerciale în India. Acest relativ insucces l-a făcut să se întoarcă în Brazilia, unde şi-a dedicat ultimii ani din viaţă redactării predicilor sale.

Antonio Vieira a dat dovadă de o viziune extraordinar de lucidă şi cuprinzătoare asupra lumii în care a trăit, viziune ce contrasta în opera sa cu un fel de raţionament scolastic, tipic medieval, produs al educaţiei sale; un simţ practic şi concret al realităţii dublat de sentimentul himeric al grandorii.

Vieira a fost conştient de importanţa rolului burgheziei şi comerţului colonial în societatea portugheză de după Restauraţie; admira organizarea economică a Olandei, ţara cea mai burgheză şi progresistă a epocii. Pe de altă parte, angajat în campania de apărare a „noilor creştini" asupriţi şi a libertăţii amerindienilor, el s-a ridicat adeseori, în focul polemicii, la o atitudine dezinteresată cu privire la drepturile omului, care a dat câteva emoţionante pagini ca predica din *Verdadeiras e Falsas Riquezas* (*Bogăţii adevărate şi false*). Această luciditate şi acest umanism activ se manifestă pe plan literar prin claritatea, argumentaţia matematică şi concreteţea cu care şi-a expus ideile şi şi-a scris impresiile sale de misionar, în care reîntâlnim realismul din literatura geografică a secolului al XVI-lea. Chiar în predicile scrise în stilul cel mai baroc şi scolastic cu putinţă, stilul lui Vieira este viguros şi nervos. El excelează în cunoaşterea proprietăţii cuvintelor. În compoziţia riguroasă a preclicilor

sale nimic nu e lăsat la voia întâmplării sau pe seama unui sentiment confuz.

Dar aceste predici sunt marcate de o formaţie scolastică şi medievală ce reiese din compararea lor cu cele ale contemporanului său francez Bossuet. Predicile lui Vieira sunt tipice pentru metoda alegorică folosită de predicatorii medievali care căutau un sens ocult în fiecare verset, cuvânt sau silabă din Biblie, sau din alte texte, ori chiar în lumea reală. Textele sau obiectele erau tot atâtea enigme de descifrat. Singurul criteriu al descifrării era fantezia autorului. Vieira a ajuns până acolo încât a interpretat *Cântarea Cântărilor* ca pe o profeţie a căsătoriei lui Don Pedro al II-lea cu cumnata sa, căsătorie pe care Papa a refuzat mult timp să o aprobe. Aplicând acelaşi gen de interpretare la cântecele de dragoste trubadureşti ale lui Bandarra, el vede în ele vestirea celui de-al „Cincilea Imperiu al Lumii”, imperiul catolic portughez care va fi realizat de Don João al IV-lea (cel ce va fi adevăratul Don Sebastião); moartea acestuia l-a obligat pe Vieira să-şi adapteze succesiv interpretarea la Don Alfonso al VI-lea, la Don Pedro al II-lea, la infantele Don António – atât de amplă era fantezia sa şi atât de ascuţit geniul scolastic al acestui neobosit visător, care niciodată nu se supunea evidenţei, în acest caz, ca aproape în toate predicile sale, găsim, în locul unor raţionamente, construcţii cu caracter pur verbal în cadrul metodei de argumentare învăţate la colegiile iezuite ale epocii, legatarele scolasticii medievale.

Dar remarcabil, în predicile lui Vieira, este

faptul că aceste sofisme şi pseudoraţionamente servesc la demonstrarea unor teze care, în ele însele, sunt, uneori, juste şi raţionale, revelând un simţ al realităţii cu totul deosebit.

Alţi cronicari călugări. Între timp, în tihna chiliei sale, Părintele Manuel Bernardes, din Congregaţia Oratoriului (1644 – 1710), redacta, fără nerv, dar cu o mare cursivitate şi puritate stilistică, meditaţiile şi povestirile sale exemplare adunate în *Nova Floresta* (*Pădurea nouă*), în *Últimos Fins* de *FLomen* (*Scopul ultim al omului*), în *Sermões e Práticas* (*Predici şi practici*) etc., dezvăluindu-ne o inocenţă copilărească. În schimb, Fratele António das Chagas, care în lume era galantul poet António da Fonseca întrucâtva demagog, mortificându-şi sub veşmântul franciscan trupul vinovat de păcate, teroriza auditoriul şi cititorii cu predici şi *Cartas Espírituais*, făcute într-un stil tipic baroc, plin de hiperbole, contraste violente şi imagini.

Arta de a ascunde şi literatura pamfletară. Aceeaşi concepţie sceptică şi realistă despre societate, şi aceeaşi forţă polemică caracteristice Părintelui António Vieira le regăsim şi în *Arte de Furtar*, care i-a fost atribuită, poate pentru a atrage atenţia cititorilor, dar care pare să fie creaţia Părintelui Manuel da Costa, tot iezuit. Scrisă pe la jumătatea secolului al XVII-lea, această carte a constituit o demascare virulentă a corupţiei generale a epocii, practicată mai ales de înalţii funcţionari şi de burghezia financiară. Autorul are o predilecţie pentru tonul cinic. Sub haina preţiozităţii conceptiste, el ne dă unul dintre

cele mai viguroase pamflete din întreaga literatură portugheză.

Această operă remarcabilă face parte dintr-un val de pamflete, prea puţin studiate, care inundă Portugalia în secolul al XVII-lea, vizând Inchiziţia, nobilimea, încasatorii veniturilor statului etc. În aceeaşi serie trebuie incluse şi *Monstruoşidades de Tempo e da Fortuna* (*Monstruozităţile timpului şi ale sorţii*) atribuite Fratelui Alexandre da Conceição, favorabile de altfel marii nobilimi.

Academiile şi cultura laică. Ridicarea nivelului cultural al nobilimii şi marii burghezii se manifestă prin crearea şi răspândirea „academiilor", centre literare patronate de nobili, în care se citeşte şi se discută poezie şi proză. Rodrigues Lobo visa şi el o asemenea academie în *Corte na Aldeia* (*Sfat la ţară*). Academia Preţioşilor a luat fiinţă în 1628, iar după Restauraţie, în 1647, a fost fundată cea a Generoşilor care îşi continuă activitatea, cu intermitenţe, până în secolul al XVIII-lea.

La sfârşitul secolului al XVII-lea şi la începutul secolului al XVIII-lea, aceste academii suferă noi influenţe venite de dincolo de Pirinei. Membru al Academiei Generoşilor, al 3-lea conte de Ericeira susţine publicarea „Conferinţelor discrete şi erudite", în 1696, prin care Părintele Rafael Bluteau, care după cât se pare a fost agentul lui Ludovic al XIV-lea în Portugalia, face cunoscute anumite date ale gândirii raţionaliste şi ale ştiinţei epocii. Fiul acestui conte, Francisco Xavier, traduce în portugheză *Arta poetică* a lui

Boileau (1697).

În timpul domniei lui Don João al V-lea, statul însuşi înfiinţează o academie, Academia Regală de Istorie Portugheză, la care transferă câţiva din membrii Academiei Generoşilor şi ale cărei lucrări, slab fundamentate istoric dar de lungă respiraţie şi judicios alcătuite, înlocuiesc cu succes istoriografia clericală.

Don Francisco Manuel de Melo. Această nobilime cultă, promotoare a academiilor, îşi are unul din cei mai vechi reprezentanţi ai săi în Don Francisco Manuel de Melo (1608 – 1666), membru activ al Academiei Generoşilor şi personalitate reprezentativă a tipului de curtean „discret" peninsular. Şi-a făcut educaţia la Curtea din Madrid şi şi-a început cariera militară în armata spaniolă. A luat parte la expediţia împotriva Cataloniei răsculate şi la înăbuşirea răscoalei lui Manuelinho de Évora. În 1640 trece în partidul lui Don João al IV-lea, servindu-l ca militar şi diplomat până când, din motive care au rămas misterioase, a fost arestat, condamnat şi deportat în Brazilia. După ispăşirea pedepsei de unsprezece ani, se reîntoarce la activitatea diplomatică şi militară. A fost scriitor bilingv, portughez şi castilian, poet, istoric, moralist, eseist şi dramaturg.

Ca poet, el îl admiră pe Gongora şi socoteşte că dragostea şi inactivitatea sunt cei doi poli ai poeziei, evitând totuşi să comită anumite excese care-i vor face celebri pe unii autori de la *Fénix Renascida*. Pentru el poezia este mai ales un joc intelectual, menit să trezească capacitatea interpretativă a cititorului sau să transforme

emoţiile – chiar şi cele mai atroce suferinţe din închisoare – în exerciţii de virtuozitate, dându-le adeseori o tentă umoristică.

Ca istoric (*Epanáforas de Vária História Portuguesa* [*Epanafore despre istoria portughezilor*] şi alte lucrări), el evită retorica găunoasă care caracterizează, în general, istoriografia clericală, preferând întâmplările la care a fost martor şi a participat, ca războaiele din Catalonia şi revoltele din Évora. El nu încearcă să idealizeze trecutul, ci să tragă anumite învăţăminte practice în folosul militarilor şi al diplomaţilor.

Ca moralist, Melo s-a dovedit a fi foarte conservator, şi chiar reacţionar, în *Carta de Cuia de Casados* (*Scrisoare de sfaturi pentru căsătorie*), în care refuză să admită că femeia ar avea personalitatea ei şi dreptul la independenţă; dar cu prudenţă, în alegorii cu sens foarte ascuns, ca şi când ar fi glumit, el a criticat în câteva din *Apólogos Dialogais*, mai ales în *Relógios Falantes* (*Ceasornice vorbitoare*), viciile şi crimele administraţiei şi politicii din vremea sa.

Ca dramaturg, el l-a satirizat, urmând tradiţia vicentină şi cea a teatrului spaniol, pe acel burghez care vrea să se înnobileze, în *Auto de Fidalgo Aprendiz* (*Anto-ul ucenicului nobil*), a cărui temă se aseamănă cu cea a *Burghezului gentilom* de Molière.

Dar Melo este o personalitate distinctă mai ales în calitatea sa de critic literar. În „Hospital das Letras”, inclus în *Apólogos Dialogais*, el face o evaâuare critică a întregii literaturi portugheze şi

castiliene, formulând câteva idei generale cu privire la obiectivele pe care şi le fixează arta sau la procedeele sale. El contestă, de exemplu, pretinsa superioritate a autorilor vechi asupra celor moderni, se pronunţă în favoarea relativităţii gustului literar etc. În aceste discuţii, autorul nu depăşeşte niciodată limitale impuse inteligenţei şi curiozităţii peninsulare de către educaţia iezuită şi cenzură; continuă să-l atace pe Aristotel de pe poziţii religioase, dar îl citează pe Descartes (pe care e posibil să-l fi cunoscut indirect) pentru a-l contrazice.

Ca prozator, stilul său sentenţios, plin de subînţelesuri, de jocuri de cuvinte ce se cer descifrate, tensionat dar reţinut, calculat ca un joc de şah, este caracteristic unui tip de conceptism mult mai subtil decât cel al lui António Vieira şi are o savoare arhaică, inspirată de scrierile secolului al XVI-lea, care se acordă perfect cu un anume conservatorism propriu lui Don Francisco Manuel.

Curtea lui Don João al V-lea. Curtea familiei Bragança de după Restauraţie nu se putea ridica la nivelul somptiiar şi cultural al curţii din secolul al XVI-lea. Regele, care continua să reprezinte aristocraţia feudală, trebuia să se bizuie şi pe sprijinul economic al burgheziei în plină ascensiune. Dar, la începutul secolului al XVIII-lea, descoperirea minelor de aur din Brazilia va da din nou strălucire vieţii de palat, care o va egala, dacă nu chiar întrece, pe cea cunoscută de curtea portugheză pe vremea lui Don Manuel şi Don João al III-lea.

Construirea unor palate uriaşe, cum este Palatul Mafra, grandioasele sculpturi aurite răspândite în diferitele capele din ţară, fastuosul stil numit „Don João al V-lea” reprezintă râurile de aur brazilian transportat de „corăbiile infernului”, care aur a dat strălucire ultimei faze a barocului portughez. Aşa cum s-a întâmplat şi cu veniturile din India, cea mai mare parte a aurului brazilian intra în posesia vechii aristocraţii nobiliare şi a celei eclezistice, revitalizându-le. Faptul se datorează poate recrudescenţei activităţii inchizitoriale din prima jumătate a secolului al XVIII-lea. Dar nici situaţia nou creată, de altfel tranzitorie, nu poate opri dezvoltarea economică şi ideologică a burgheziei naţionale. Ideologia sa se formează în urma contactelor din ce în ce mai susţinute cu restul lumii şi este stimulată de imperioase necesităţi tehnice.

Dacă regele se înconjoară pe de o parte de „xenofili” ca Bartolomeu de Gusmão, sau de „o pasăre călătoare” ca Alexandre de Gusmão, care îi admiră pe clasicii francezi, de Don Luís da Cunha, la curent cu iluminismul, de inginerul Azevedo Fortes, care răspândeşte geometria cartesiană etc., punând astfel capăt monopolului iezuit asupra învăţământului, autorizând crearea de colegii ale Congregaţiei Oratoriului Sf. Filippo Néri, modernizate şi impregnate de un spirit ştiinţific, trimiţând numeroşi portughezi la studii în străinătate – pe de altă parte, el protejează mănăstirile, mai ales pe cele de călugăriţe (transformând o parte din ele în adevărate seraiuri pentru uzul său personal), şi cheltuieşte sume

imense cu companiile de operă italiană şi de muzică religioasă. În această ambianţă, în saloanele de la curte şi în cercurile literare care se formează în jurul ei, în academii, în *outeiros* sau în cadrul concursurilor poetice care au loc în dosul gratiilor mănăstirilor, răsplătite de surâsuri şi dulciuri, poezia barocă produce ultimele şi cele mai extravagante flori ale sale.

Poezia barocă. În epoca barocă, aşa cum am văzut la Don Francisco Manuel de Melo, poezia este concepută ca un exerciţiu de virtuozitate. Poetul căuta să strălucească prin expresii „subtile”, prin paradoxuri, prin analogii şi contraste surprinzătoare, construite în parte pe artificiul care constă în confundarea sensului dublu al anumitor cuvinte (cel figurat şi cel propriu). Această artă a conceptelor subtile a fost denumită „conceptism”. Poetul spaniol Luís de Góngora va şti să pună acest talent în serviciul descoperirii unor analogii secrete ce există între obiectele realităţii sau între acestea şi ideile abstracte şi, oprindu-se la anumite percepţii, cum ar fi luciul bijuteriilor şi al cristalelor, penajul păsărilor, florile rare, va şti să creeze, folosind procedeul analogiei, lumi artificiale şi autonome.

Poetul de tip gongoric poate fi comparat cu alchimistul: el încearcă să extragă din lumea reală o natură supranaturală, imaterială şi arbitrară.

Poeţii portughezi de la sfârşitul barocului suferă influenţa magnetică a lui Góngora, dar niciunul din aceşti imitatori nu se ridică pe aceleaşi culmi. Un exemplu edificator al acestui procedeu de transpunere este sonetul în care

mişcările unui cal sunt sinestezic transpuse în termeni muzicali. După cum e de presupus, niciun mare eveniment, problemă sau sentiment măreţ, nu-şi găsesc ecou în poezia barocă. La ordinea zilei erau temele minore: această superficialitate era deseori expresia lipsei de perspectivă a vieţii de palat a epocii, iar poetul, pe de altă parte, se dovedea eu atât mai talentat cu cât mai neînsemnat era pretextul prezentării unor concepte sau imagini. Astfel, un poet care dorea să-şi arate talentul lăudându-l pe pruncul Iisus foloseşte în exclusivitate imagini şi metafore de cofetărie; există versuri dedicate lui *F. Înţepându-se cu un trandafir*; *unui mistreţ omorât de serenisima infantă a Portugaliei*; sau *unei fetiţe care priveşte zburând un fluture*. Acest tip de stilizare nu este compatibil cu anumite satire extrem de grosolane. Mulţi poeţi par să fie afectaţi de un sentiment de deziluzie şi degradare.

Creaţiile poetice apărute la curţile lui Don Pedro al II-lea şi Don João al V-lea au fost reunite în două mari colecţii: prima, intitulată *Fénix Renascida, ou Obras Poéticas dos Melhores Engenhos Portugueses* (*Opere poetice ale celor mai bune talente din Portugalia*, 1715 – 1728, 5 vol.); cea de-a doua, *Ecos Que o Clarim da Fama Dá Postilhão de Apoi o, Montado no Pégaso, Cirando o Universo, para Divulgar ao Orice Literário as Peregrinas Flores da Poesia Portuguesa.com Que Vistosamente*. Se *Esmaltam os Jardins das Musas* de *Parnaso – Academia Universal em Que*. Se *Recolhem os Cristais mais Puros Que os Famigerados Engenhos Lusitanos*

Beberam nas Fontes de Hipocrene, Helicona e Aganipe (1761 – 1762, vol.) (Sunete din trâmbiţa Faimei mesagerului Apoi o, călărind pe Pegas, înconjurând universul pentru a face cunoscut lumii literare florile călătoare ale poeziei portugheze care strălucesc la vedere în grădinile muzelor Parnasului – Academia Universală în care se adună cristalele cele mai pure pe care faimoasele talente portugheze le-au luat din fântânele Hipocrenei, Helicomei şi Aganipei).

Teatrul. Serios afectat de ofensiva Ordinului Iezuiţilor împotriva „comediilor" şi de lipsa unei curţi regale, genul dramatic nu a cunoscut o evoluţie propriu-zisă, existenţa sa în aşa-numitele „grădini" din Lisabona, alimentate în exclusivitate de piese spaniole, era precară. Iezuiţii încercau în zadar să impună un teatru caracterizat prin ostentaţie scenografică, muzică şi mişcare, mascând astfel lipsa de conţinut problematic şi psihologic.

După Restauraţie, unica tentativă demnă de a continua tradiţia dramatică naţională este *Auto de Fidalgo Aprendiz* de Francisco Manuel de Melo (1646), citat mai sus. Această tentativă nu a dat însă roade. Teatrul de tip vicentin degenerează în „farse" populare, reprezentate în bărăci numite „iesle", în timp ce cercurile de la palat apreciau opera venită din Italia, spectacol inaccesibil, din punct de vedere economic, păturilor largi ale publicului.

Aceste pături stimulează naşterea teatrului de *bonifrates* sau păpuşi din plută pictate, articulate cu sârmă. Îmbinând acest material cu

dubla tradiţie a operei şi a comediei spaniole de capă şi spadă, António José da Silva, Evreul, născut la Rio de Janeiro în 1705 şi omorât prin supliciul numit „al garoului” de către Inchiziţie în 1739, a creat un nou tip de teatru. În piesele sale în care se desfăşoară o intrigă abilă, intercalată de arii şi menuete vocale, poezia barocă stă alături de critica convenţiilor aristocratice şi curtene, făcută în acelaşi spirit pe care l-am întâlnit la Gil Vicente. În *Guerras de Afecrim e da Manjerona* (*Războiul dintre Rozmarin şi Maghiran* J, el îi satirizează pe nobilii înfumuraţi care, curtându-şi verişoarele elegante în afectatul stil gongoric, pipăie, în treacăt, braţele durdulii ale slujnicelor. În această piesă, în *Esopaida* şi în *Vida de Grande Don Quixote de la Mancha* (adaptare a operei lui Cervantes), autorul vizează, printre alte instituţii, mentalitatea scolastică.

Capitolul XI

ILUMINISM ŞI NEOCLASICISM

Iluminismul în Europa. Revoluţia filosofică şi tehnică declanşată de Renaştere a luat proporţii şi a dat roade abia în secolul al XVIII-lea, epocă în care burghezia se afirmă ca forţă politică şi economică dominantă.

În această perioadă se constituie ştiinţa mecanicii ce are o viziune globală asupra lumii, de la fizică (Newton) la psihologie (teoria combinaţiilor senzaţiilor: Locke, d’Holbach), şi este răspândită de oameni ca Voltaire. Şi tot atunci se sesizează exact rolul energiei vaporilor în producţie, fapt ce se concretizează prin introducerea maşinii cu aburi în industria textilă

engleză.

Ga rezultat al progresului ştiinţei şi tehnicii, anumite grupuri sociale capătă o încredere optimistă în posibilităţile omului, care nu mai e privit ca o fiinţă degradată de păcatul originar, ci ca stăpân al naturii şi al legilor ei, pe care o domină prin cunoaştere şi poate să o transforme prin tehnică. S-a întrevăzut posibilitatea de a mări veniturile ţării, de a reduce efortul uman, de a face viaţa mai confortabilă şi chiar de a transforma societatea prin abolirea unor obiceiuri lipsite de temei şi a inegalităţilor sociale a căror legitimitate nu era recunoscută de către raţiune. S-a crezut că răspândirea ştiinţei „adică a „luminilor”, era de ajuns pentrăi a risipi întunericul superstiţiilor, considerate principala cauză a suferinţelor omului. Această încredere în posibilităţile ştiinţei de a modifica condiţia umană este numită „iluminism”. „Natura şi legile ei” – scrie poetul englez Pope – „erau cufundate în beznă; facă-se Newton! zise dumnezeu, şi atunci totul începu să strălucească”.

Această concepţie este desigur îmbrăţişată imediat de acele grupuri sociale interesate de dezvoltarea tehnicii şi a comerţului. Deci ele vor lupta împotriva influenţei politice a aristocraţiei nobiliare şi agrare ce se face încă simţită în monarhiile absolute şi vor stimula criticile la adresa ordinii sociale, implicite sau explicite în iluminism: respingerea inegalităţilor sociale, afirmaţia că societatea astfel alcătuită este produsul arbitrarului şi al injustiţiei şi ideea că ea trebuie reformată în mod raţional. Teoria

contractului social, expusă de Locke, îşi găseşte, în Rousseau, un elocvent apărător. Voltaire răspândeşte ideea că prin violenţă şi viclenie anumiţi indivizi sau clase exploatează credulitatea sau inerţia maselor.

Unii suverani, formaţi la şcoala acestei gândiri, fiind conştienţi de avantajele materiale pe care le oferă noile tehnici şi profitând de pe urma dezvoltării industriei şi a comerţului, devin factorii activi ai iluminismului alături de burghezie. Printre aceşti aşa-numiţi „despoţi luminaţi”, care au pus puterea regală absolută în slujba unor importante reforme instituţionale, economice şi culturale, se numără Ecaterina a II-a a Rusiei, Frederic al II-lea al Prusiei, amândoi prieteni şi în corespondenţă cu Voltaire, şi Carlos al III-lea al Spaniei.

Xenofilii. Am vorbit despre influenţa pe care a exercitat-o, de la Restauraţie încoace, acea elită de diplomaţi şi tehnicieni de cultură europeană dobândită peste hotare. Contactele Portugaliei cu Europa de dincolo de Pirinei se intensifică în timpul domniei lui Don João al V-lea, impulsionate fiind de politica comercială dusă în această perioadă.

Portugalia intră în contact cu Europa prin grupul de emigranţi alungaţi de Inchiziţie. Printre ei se numără doctorul António Nunes Ribeiro Sanches (1699 – 1783), care a studiat medicina la Universitatea din Coimbra şi Salamanca. Locuieşte mai întâi la Londra, apoi la Leida, unde a fost discipolul celebrului Boerhaave, străbate Rusia ca medic al curţii imperiale şi se stabileşte

în sfârşit la Paris.

Fiind în bune relaţii cu enciclopediştii, scrie pentru *Enciclopedia* lui d'Alembert şi Diderot un articol celebru despre sifiligrafie. Şi-a câştigat un renume european şi a fost membru al Academiilor de Ştiinţe din Paris, Berlin şi Petersburg, precum şi al celebrei Societăţi Regale din Londra. Se pare că la îndemnul marchizului de Pombal, Sanches scrie *Cartas sobre a Educação da Mocidade Nobre* (*Scrisori despre educaţia tinerimii nobile*), din care se va inspira Pombal pentru a organiza Colegiul Nobililor, în 1761, ce va înlocui fostele Colegii iezuite. Tot la îndemnul lui Pombal, Sanches scrie *Metodo para Aprender a Estudar a Medicina, Ilustraţio.com os Apontamentos para Estabelecer-se Uma Universidade Real, na Qual Deviam Aprender-se as Ciências Humanas de Que Necessita o Estado Civil e Politico* (*Metodă pentru a învăţa să studiezi medicina, ilustrată cu adnotări pentru înfiinţarea Universităţii Regale în care ar trebui să se înveţe ştiinţele umaniste de care are nevoie statul civil şi politic*), lucrare folosită în reorganizarea Facultăţii de Medicină şi pentru care Pombal a ordonat să i se plătească o pensie.

Unui alt emigrant, Jacob de Cstro Sârmento, i se datorează introducerea fizicii newtoniene în Portugalia.

Tot din motive religioase s-a exilat şi nobilul Francisco Xavier de Oliveira (1702 – 1783). Numit secretar de ambasadă la Viena şi influenţat de acest mediu, el rupe cu educaţia sa tradiţională şi se converteşte la luteranism. Pus în imposibilitatea de a se întoarce în ţară, el a

început să scrie pentru a-şi câştiga pâinea. În 1741 – 1742 publică în Olanda, patria intelectualilor persecutaţi, locul în care se confruntă mai toate curentele ideologice europene, *Cartas Familiares*, *Históricas*, *Críticas e Políticas*; în 1751 începe să publice, la Londra, *Amusément périodique*. Lumea este patria sa, cum spune el însuşi. Portugalia i se pare „un orologiu rămas în urmă din cauza Inchiziţiei”. Preocuparea sa principală este atacarea obscurantismului religios. În societatea portugheză superstiţioasă, evlavioasă, retrogradă, Cavalerul de Oliveira a găsit un bogat material pentru caricaturile sale la adresa obscurantismului. Marchizul de Pombal a contribuit la condamnarea sa de către Inchiziţie la arderea pe rug, pentru că scrisese şi răspândise ideea că seismul din 1755 fusese o pedeapsă a lui dumnezeu atrasă de practica fanatică şi grosolană a religiei în Portugalia. Dar în acelaşi timp el a contribuit la condamnarea iezuitului Malagrida pentru declaraţia sa privind acelaşi cutremur considerat tot o pedeapsă a lui dumnezeu, de data aceasta atrasă de faptul că portughezii n-ar fi fost destul de credincioşi. Nefiind în Portugalia, Oliveira n-a fost ars decât în efigie. Pedepsit a fost doar părintele iezuit.

S-au mai remarcat prin influenţa pe care au avut-o asupra ţării lor de baştină:

Luís António Verney – Născut în 1713, din tată francez şi mamă portugheză, educat de iezuiţi şi format la Universitatea din Évora, Verney emigrează curând în Italia unde îşi reface cultura pornind de la lectura lucrărilor lui Galileo,

Newton, Descartes, Bacon şi mai ales ale lui Locke şi ale empiriştilor englezi. Încă din timpul domniei lui Don João al V-lea, el a fost solicitat să colaboreze la reforma pedagogică care se proiecta pe atunci, „iluminând" naţiunea portugheză cu cunoştinţele dobândite departe de ţară. Această misiune a avut ca rezultat alcătuirea unor compendii de teologie, logică şi metafizică, şi a celor 16 scrisori reunite sub titlul *Verdadeiro Método de Estudar* (*Adevărata metodă de studiu*).

Această carte, care a dat naştere unei violente şi îndelungate polemici, marchează sfârşitul influenţei atotputernice a scolasticii în Portugalia. Verney a scris-o pentru a ataca instituţiile pedagogice, iezuite şi medievale, care mai existau în Portugalia, şi pentru a propune înlocuirea lor.

În ce priveşte Universitatea, Verney arată cum Teologia în loc să folosească, în examenul textelor biblice, limba greacă şi ebraică, se pierde în subtilităţi inutile; după cum Dreptul dispreţuieşte circumstanţele istorice şi geografice care condiţionează legislaţia, limitându-se la speculaţii metafizice; după cum Medicina s-a transformat în erudiţie şi în comentariul autorilor din antichitate, în întregime depăşiţi de cei moderni, îndepărtându-se într-atât de metoda experimentală, încât anatomia umană era studiată pe cadavre de berbeci.

În *Estudos Menores* el critică faptul că nu se studia limba maternă ci doar gramatica latină; metoda folosită în însuşirea acestei limbi (metoda alvaristică), metodă prin care se învăţau pe de

rost o listă de reguli în latină, înainte de a se începe studiul practic al textelor; faptul că nu se studia: Istoria, Cronologia şi Geografia; predarea Retoricii în aşa fel încât în loc să ducă la însuşirea capacităţii de a expune clar ideile serveşte la camuflarea lor în artificii mincinoase; lipsa totală a principiului observaţiei şi a experimentului în studiul Filosofiei şi Fizicii.

Planul lui Verney mai cuprindea şi alte puncte, ca democratizarea învăţământului (pe fiecare stradă principală ar trebui să existe o şcoală) şi instruirea femeilor, pe care, spre deosebire de Don Francisco Manuel de Melo, le considera egale, din punct de vedere intelectual, cu bărbaţii.

Concepţia filosofică pe care se fundamentează acest proiect de reformă este materialismul mecanicist, cea mai avansată concepţie a epocii, având ca principali profesori pe Newton şi Locke. Pentru Verney, filosofia nu este altceva decât raţionament ştiinţific. Filosofia nu este un joc gratuit de concepte, ci „o disertaţie despre natură”, iar aceasta implică o percepere corectă a fenomenelor şi o fundamentare a judecăţilor pe principii clare şi precise, cum sunt cele ale matematicii: „să ştii care este adevărata cauză care face să urce apa în seringă, înseamnă filosofie; să cunoşti adevărata cauză care face ca praful de puşcă să desprindă o stâncă mare într-o mină, este filosofie”. După Verney, marii filosofi sunt Bacon, Newton şi Descartes, ca deschizător de drumuri.

Atunci când vorbeşte despre Retorică, Verney

îşi expune de fapt ideile sale literare: retorica nu mai este decât o „perspectivă a raţiunii”, dispunerea argumentelor se face în funcţie de importanţa şi de relaţiile ce se stabilesc între ele. El îi critică deci pe acei oratori care, ca şi António Vieira, o practică în scopul de a face ca textele sfinte să exprime ceea ce le convine lor, dispreţuind raţiunea, filologia şi istoria. Poezia nu este pentru Verney decât o retorică ceva mai perfecţionată sau mai rafinată, care nu are alt rol decât acela de a descrie în mod pregnant lucrurile, în intenţia de a produce o plăcere estetică; fundamentală este redarea adevărului, pentru că ceea ce se ştie că este fals nu-l poate încânta sau interesa pe cititor. Camões nu scapă criticilor lui Verney pentru că a folosit mitologia în *Lusiadele* sale şi pentru că, după părerea lui Verney, unele pasaje din lirica sa nu sunt logice.

Proza sa incisivă, directă şi plină de idei nu este mai puţin semnificativă: conceptismul baroc, ce caracteriza încă poezia şi proza acelor vremi, este absent în opera sa. Practicând naraţiunea fluentă şi sinceră, Verney reuşeşte totuşi să fie unul dintre cei mai interesanţi prozatori ai secolului al XVIII-lea.

Reformele lui Pombal. Ideile şi proiectele „xenofililor”, care au atras atenţia publicului încă de pe vremea domniei lui Don João al V-lea, ajung să triumfe în timpul domniei lui Don José, „despotul luminat”. Ele au inspirat reformele întreprinse de marchizul de Pombal, xenofil la rândul său. Sub acest ministru încetează persecutarea noilor creştini, se pune capăt

autodafeurilor şi sunt expulzaţi din Portugalia (1759) iezuiţii care participaseră la conducerea statului şi mai ales a învăţământului. Marea burghezie comercială şi colonialistă promovează această politică ce scoate Portugalia din izolarea sa de două secole, aducând-o la nivelul celorlalte popoare din Europa occidentală.

Pombal a acordat o atenţie deosebită reformei pedagogice, punând în practică, cel puţin în parte, proiectele concepute de Ribeiro Sanches şi Verney. Colegiile iezuite sunt înlocuite, în toată ţara, de „şcolile regale", premergătoare învăţământului universitar, ce constituie un embrion al actualului învăţământ liceal (latina, greaca, retorica, filosofia). Ia fiinţă Colegiul Nobililor din al cărui program nu lipsesc limbile moderne şi matematicile.

Învăţământul universitar a suferit o reformă radicală. S-a înfiinţat Facultatea de Matematică, la unele materii frecvenţa devine obligatorie la toate cursurile. Observaţia şi experimentul au devenit metodele de bază ale studiului ştiinţelor naturii, creându-se în acest scop o grădină botanică, laboratoare etc. Dreptul are un fundament istoric. S-au creat catedre de Drept Roman, de Istorie Civilă a poporului roman şi de Drept Portughez care studiază istoria instituţiilor portugheze. S-a renunţat la vechea metodă de comentare a autorilor şi s-a instituit „metoda geometrică", expunerea având ca model demonstraţia matematică. Aristotel a fost eliminat până şi din cele mai simple referinţe ale compendiilor. Sunt invitaţi o serie de profesori străini pentru a

conduce diferite catedre. Printre portughezii pe care i-a dat noua Universitate se numără Dr. Pascal José de Melo, fondatorul Istoriei Dreptului Portughez, şi Dr. José Anastácio de Cunha, de la Facultatea de Matematică.

Tot sub Pombal se proiectase crearea unui centru de cercetări care va fi fundat mai târziu, la iniţiativa ducelui de Lafões şi a abatelui Correia da Serra (doi xenofili – ultimul, de prestigiu internaţional), sub numele de Academia Regală de Ştiinţe (1779). Aceasta îşi propunea studiul ştiinţelor fizice, matematice şi literare, iar în prima sa fază a publicat o serie de lucrări importante referitoare la unele probleme ridicate de agricultură şi economie, strict legate de dezvoltarea societăţii, şi o altă serie privind unele chestiuni istorice care îl vor inspira pe Herculano.

Reforma literară şi Arcadia Lusitană. Puţin timp după cutremur, trei tineri licenţiaţi în Drept, Cruz e Silva, Esteves Negrão şi Gomes Carvalho, înfiinţează la Lisabona o academie în scopuri reformatoare: Arcádia Lusitana. Numele aminteşte de Arcadia greacă, ţară de păstori. Membrii acestei academii trebuiau să adopte pseudonime literare de origine greacă şi latină, ca Elpino Nonacriense (Cruz e Silva), sau Corydon Erimanteu (Correia Garção). Sediul ia numele Muntelui Ménalo. Imitarea modelelor greceşti şi latine era, de fapt, reţeta principală după care se încerca o reformă a poeziei portugheze. Arcadienii descopereau în modelele antichităţii simţul proporţiilor, al sobrietăţii, al exactităţii, care puteau servi drept antidot împotriva luxuriantei

fantezii a gongorismului. Deviza asociaţiei era „taie tot ce-ar fi inutil” (*truncat inutilia*).

În reuniunile lor, în care se discutau probleme legate de arta poetică şi oratorică, arcadienii plecau de la conceptul aristotelic al artei-imitare-a-naturii şi de la ideea clasică că nu există frumuseţe în afara adevărului, poezia nefiind decât modul de a transpune adevărul în imaginaţie. Unul din arcadieni, Francisco José Freire, călugăr din congregaţia Oratoriului, a preconizat abolirea mitologiei. Arcadienii mai doreau abolirea rimei, care poate duce implicit la alterarea ideii, sau cel puţin la exprimarea confuză a acesteia. Versul alb (fără rimă) a fost foarte cultivat de ei. Pe de altă parte, arcadienii recunoşteau funcţia socială a literaturii şi făceau mari eforturi pentru a crea un teatru naţional.

În afară de modelele greceşti şi latine, arcadienii au fost inspiraţi şi de scriitori francezi din secolul al XVII-lea – Corneille, Racine, Boileau, Voltaire etc.; ei încercau să continue, în poezie, tradiţia lirică a secolului al XVI-lea.

Dar această importantă activitate critică şi teoretică este însoţită de o slabă activitate creatoare, din care nu ne-a rămas aproape nimic.

Poeţii arcadieni oscilau între un convenţionalism solemn adecvat fastului absolutismului monarhic, care încerca să reînvie grandoarea imperială romană, şi un realism ce reflectă realitatea zilnică, prozaică. În acelaşi spirit, ei încearcă demitificarea liricii tradiţionale. Aceşti poeţi – aproape toţi funcţionari ai administraţiei de stat – păstrează de la

absolutismul monarhic, pompa; de la iluminismul pe care îl profesau aproape toţi, raţionalismul său antibaroc şi antiscolastic. Originea lor burgheză îi face să aibă o predilecţie pentru descrierea concretă a anumitor medii şi pentru anumite teme luate din viaţa de toate zilele.

Astfel, Correia Garção (1724 – 1772), în *Cantata de Dido*, imitaţie după Virgiliu, face să răsune strigătele reginei în somptuosul palat de marmoră, neuitând să aştearnă pe hn> ţie platitudinea zilelor şi a nopţilor petrecute în vila sa de la Fonte Santa şi să le descrie cu mult realism pe partenerele sale de *whist* şi de ceai cu pâine prăjită. Locuinţa sa neîncăpătoare, copiii prost îmbrăcaţi, zgomotele străzii, creditorii formează ambianţa versurilor sale. Domingos dos Reis Quita însă (1728 – 1770), frizer şi fiu al unui negustor din Brazilia, vădeşte o reală preferinţă pentru o lirică bucolică de o muzicalitate fluentă.

Modul de exprimare preferat al acestui realism de tip burghez (îmbrăcat în veşminte de curte) este, desigur, satira. Cea mai importantă operă literară a grupului arcadienilor este poemul eroicomic *O Hissope*, de António Dinis da Cruz e Silva (1731 – 1799), magistrat de origine modestă. Autorul se afla la Eloas, în legătură cu înfiinţarea unei academii locale care urma să fie o ramificare a Arcadiei, când a avut loc o întâmplare puţin obişnuită: decanul şi episcopul au căzut în fine de acord într-o problemă de ceremonial. Cazul a amuzat copios micul cerc de burghezi cultivaţi ai oraşului, şi Cruz e Silva, care era unul dintre aceştia, a hotărât să-l povestească în versuri

comice. Prudenţa l-a obligat să păstreze poemul în manuscris, dar aceasta n-a împiedicat rapida lui răspândire, fapt semnificativ pentru acea vreme, în acest poem, scris după modelul lui *Lutrin* de Boileau, a cărui personaje sunt alegorice, Cruz e Silva se foloseşte de intriga dintre episcop şi decan pentru a ridiculiza mentalitatea scolastică, versul gongoric şi fastul ostentativ al societăţii clerico-feudale.

Încercările repetate de a se ajunge la un repertoriu naţional de teatru nu au prea fost încununate de succes. Satirizarea aristocraţiei nobiliare şi a valorilor sale inspiră câteva comedii ca *O Falso Heroísmo* (*Falsul eroism*), de Cruz e Silva, şi *Assembleia ou Partida* (*Adunarea sau plecarea*), de Correia Garção, din care face parte *Cantada de Dido*. Se traduc operele lui Molière, Corneille, Addison, Racine; se fac adaptări sau se imită tragedii greceşti. Domingos dos Reis Quita compune o altă *Castro*, mult inferioară celei scrise de António Ferreira care i-a servit drept model.

Manuel de Figueiredo (1725 – 1801) şi-a dedicat întreaga viaţă creării unei tragedii voltainene, care să exprime ideile iluminismului, şi unei comedii burgheze în care să satirizeze fie nobilimea de viţă veche, fie prejudecăţile şi viciile burgheziei, dispreţuind sentimentalismul. Cele 14 volume de opere sunt o sursă inepuizabilă de tipuri şi intrigi, rezultat al unui spirit de observaţie atotcuprinzător, dar niciuna din piesele sale n-a ajuns să aibă succes pe scenă.

Cu toate că n-au lăsat nici măcar o singură lucrare, cu excepţia celei intitulate *O Hissope*,

care să merite să fie citită astăzi, arcadienii au jucat un rol foarte important în evoluţia literaturii portugheze: de fapt ei au lichidat gongorismul, au apropiat poezia de realitatea concretă, au creat un nou limbaj poetic şi au adus în lirică o tematică cu totul nouă. Activitatea lor i-a influenţat pe poeţii de la sfârşitul secolului al XVIII-lea şi chiar pe primii romantici.

Noul public şi scriitorul. Membrii Arcadiei erau, după cum am văzut, burghezi de formaţie universitară şi funcţionari care se bucurau de înalte protecţii. Odată cu această formă voalată de mecenat se trezeşte şi interesul publicului pentru literatură, public ce devine din ce în ce mai numeros, stimulând în felul acesta activitatea editorială. Aceasta explică apariţia unor jurnale cu ajutorul cărora se răspândeşte literatura şi ştiinţa, cum ar fi *Gazeta Literária* (1762) şi *Jornal Enciclopédico* (1791), ca şi numărul mare de traduceri, mai ales din franceză şi engleză. Aceste traduceri îi fac pe cititori să fie sensibili la o altă tematică decât cea a arcadienilor. Câţiva din autorii traduşi, cum ar fi Chateaubriand, manifestau tendinţe romantice. Traducerile constituie un mijloc de existenţă pentru unii autori, ca de pildă Bocage şi Filinto Elisio. Cu toate că activitatea literară este departe de a fi un mod sigur de a-ţi câştiga existenţa, presiunea exercitată de public dă scriitorului un sentiment de independenţă frustrată şi chiar de revoltă împotriva protecţiei magnaţilor de care nu se putea dispensa. Scriitorii formează un grup relativ numeros, care clocoteşte de rivalităţi şi disensiuni,

cum a fost celebrul „război al poeţilor” dintre Arcadia Lusitană şi grupul lui Ribeira das Naus, din care făcea parte şi Filinto Elisio.

Nicolau Tolentino. Ironia sardonică şi amară caracteristică operei lui Nicolau Tolentino de Almeida (1741 – 1811) reflectă contradicţia dintre sentimentul de dependenţă şi conştiinţa socială a scriitorului.

Profesor de retorică în şcolile regale create de Pombal, mai târziu funcţionar superior, Tolentino biciuieşte burghezia, căreia de fapt îi aparţine. În opera lui apar tavernele în care se joacă biliard sau cărţi şi în care un poet îşi recită compoziţiile, fanţii fără ocupaţie, de o eleganţă ieftină, fetele care se îmbracă extravagant, ceaiurile de la serate, reîncălzite de şapte ori, toaletele pretenţioase şi soioase, cântecele sentimentale braziliene, discuţiile duse la colţ de stradă în jurul evenimentelor mondiale – o întreagă societate care este de fapt cea a poetului şi pe care el se face că o dispreţuieşte atunci când cerşeşte protecţia nobilului senior. Nimeni nu ne-a descris, aşa cum a făcut-o Tolentino, atmosfera în care a creat şi a trăit un poet ca Bocage, condiţionat de un public foarte diferit de cel de la palat. În acelaşi timp se face permanent simţit accentul său umanist de tip iluminist, manifest de altfel în satira *A Guerra* (*Războiul*).

Tolentino, care a moştenit simţul cotidianului şi al concretului de la arcadieni, ştie să redea cu subtilitate şi pregnanţă, într-un limbaj simplu şi exact, contrastul dintre sentimentele solemne şi convenţionale şi realitatea, uneori sordidă, pe care

ele o ascund. Pe de altă parte, el posedă arta de a demonstra aberaţia unei idei, dezvoltând impasibil consecinţele sale până la absurd, aşa după cum în satira sus amintită face un elogiu fals al războiului. Ironia lui Tolentino este asemănătoare în multe privinţe cu cea a lui Voltaire, dar el practica autoironia, fapt care conferă operei sale o tonalitate lirică.

Bocage. Dacă Tolentino reacţionează prin ironie, Manuel Maria Barbosa du Bocage (1765 – 1805) este evident un inadaptat, simţindu-se profund frustrat. Fiu de magistrat, el intră în marină, pleacă la Goa, trece prin Rio de Janeiro, dezertează, se întoarce la Lisabona, îşi reia viaţa dezordonată de boem, colaborează şi renunţă la Noua Arcadie, polemizează în special cu părintele José Agostinho de Macedo, şi termină prin a fi arestat de către poliţia intendentului Până Manique, fiind acuzat de idei potrivnice ordinii sociale. De la Limoeiro a fost transferat la o casă a Congregaţiei Sfântului Filip Néri. Apoi s-a dedicat, în ultimii ani, muncii de traducător, cu care îşi întreţinea sora. A murit tuberculos în 1805.

Opera sa prezintă incontestabil câteva elemente noi. Cel mai caracteristic este hipertrofia personalităţii. Bocage îşi face portretul şi autobiografia în versuri, spunând despre sine că este o fiinţă predestinată (destinul său este să fie implacabil urmărit de nenorociri) ca şi modelul său Camões, mărturisindu-ne remuşcările şi temerile sale de moarte.

Opera lui Bocage ia uneori un ton declamatoriu, de tribun, susţinut de un stil

curgător, uşor lax, folosind un limbaj neglijent, în care termenii vulgari şi chiar obsceni alternează cu aluziile mitologice şi frazarea clasică. Frământările epocii au marcat opera lui Bocage în pasaje ca acelea în care salută revoluţia ce avea loc dincolo de frontierele ţării, dar care întârzia să distrugă „despotismul feroce care ne devorează”.

Aceste caracteristici au făcut ca Bocage să se bucure de un considerabil prestigiu printre romanticii portughezi de la începutul secolului al XÂX-lea. Herculano a rezumat probabil o impresie colectivă atunci când a scris că Bocage a scos poezia din saloane în piaţa publică.

Literatura portugheză în Brazilia. Una din expresiile cele mai semnificative ale creării unor noi condiţii sociale şi economice este înflorirea unei producţii literare bogate şi foarte interesante în îndepărtata colonie braziliană. Centrul producţiei de zahăr, Bahia, apoi centrul de producţie a aurului, Minas Gerais, şi în fine centrul comercial maritim brazilian şi centrul administraţiei coloniei; Rio de Janeiro, sunt prin –, cipalele focare de unde se răspândeşte această literatură, reprezentanţii ei fiind, în general, foştii discipoli ai şcolii iezuite din Rio, care veneau să obţină grade universitare în

Portugalia, sau funcţionarii şi magistraţii pe care o lungă şedere în Brazilia îi va face să fie asimilaţi de societatea braziliană sau, în cel mai bun caz, de aristocraţia colonia A.

Ambianţa socială din Brazilia, cu problemele ridicate de sclavie sau de vânarea indienilor şi de interesele producătorilor brazilieni ce sunt

contrare celor ale comercianţilor din metropolă, imprimă literaturii braziliene unele caracteristici particulare. Câţiva dintre poeţii din Minas Gerais se găsesc implicaţi în conspiraţia autonomistă a „Neîncrederii Miniere” – printre care Cláudio Manuel da Costa, Silva Alvarenga, Alvarenga Peixoto şi Dr. Tomás António Gonzaga, autorul unuia din cele mai citite şi mai des editate volume de poezie, *Marilia de Dirceu*.

Gonzaga (1744 – 1810) cântă dragostea sa pentru femeia cu care ar vrea să aibă un copil, să-şi petreacă serile calme de om dedicat studiului şi să împartă ultimele zile ale vieţii sale – un întreg complex de sentimente tipic burgheze, care se situează la o imensă distanţă de galanteria aristocratică şi chiar de convenţionalismul arcadian. Pe de altă parte, el caută în ambianţa în care trăieşte, în peisajul în care negrii scot aurul din mine şi îl spală, în desişurile arse de cei ce desţelenesc pământul, în spectacolul preparării tutunului, a trestiei de zahăr, imaginile prin care să-şi exprime sentimentele ori să-şi înfrumuseţeze versurile. Acest simţ al concretului este de tip arcadian; dar odată cu Gonzaga, Cruz e Silva, judecătorul care i-a condamnat pe „Neîncrezători”, face să pătrundă în versurile sale peisajul tropical.

Unii poeţi brazilieni caută în mod special teme locale şi se fac ecoul problemelor coloniei. José Basilio da Gama, din Minas Gerais, transpune în vers epic, în *Uruguai* (1769), o revoltă a indienilor împotriva iezuiţilor, reflectând, pe plan local, politica dusă de Pombal. José de Santa Rita

Durão, în *Caramuru*, tot un poem epic, relatează aventurile unui colonist care, simbolic, se căsătoreşte cu o indiană, folosind în poemul său numeroase aspecte ale folclorului brazilian şi chiar cuvinte indigene.

José Anastácio da Cunha şi preromantismul. Egocentrismul şi resemnarea în opera lui Bocage, pitorescul tropical şi dragostea în cea a lui Gonzaga anunţă romantismul. Dar nimeni n-a ajuns atât de departe ca Dr. José Anastácio da Cunha (1744 – 1787) – profesor universitar de matematică, victimă a Inchiziţiei – în poemele în care îşi cântă dragostea sa pentru o ţărancă. Toate inveţiile poeziei de dragoste, începând cu cea provensală, care încerca să idealizeze femeia, sunt anulate de pasiunea eu care cei doi amanţi se dăruiesc unul altuia, simţindu-se în acelaşi timp egali şi contopiţi într-o singură fiinţă. Poemul *O Abraco* (*îmbrăţişarea*), în care acest sentiment este exprimat cu intensitate şi ardoare, rămâne una din piesele cele mai remarcabile din lirica portugheză de dragoste. Doar în *Folhas Caídas* (*Frunze veştede*) vom mai găsi o poezie atât de pasională.

Anastácio da Cunha a avut multe prilejuri să intre în contact cu străinii şi era un bun cunoscător al poeziei engleze. El a cunoscut astfel acel curent precursor al romantismului denumit „preromantism”. O altă personalitate care a contribuit la difuzarea preromantismului a fost marchiza de Alorna, doña Leonor de Almeida (1750 – 1839), prin călătoriile sale şi prin contactele avute cu literaţii din Franţa, Germania,

Austria, Anglia, cât şi prin salonul său literar deschis la Lisabona. Compoziţiile ei sunt totuşi fidele modelului clasic, evitând confesiunea nemijlocită.

Filinto Elisio, reprezentant al şcolii arcadiene. Între timp, poeţii portughezi continuă să se formeze la şcoala areadiană, chiar cei din secolul al XIX-lea. Fidel problematicii arcadienilor, Părintele José Agostinho de Macedo (1761 – 1831) scrie o serie de poeme de popularizare a ştiinţei newtoniene, ca *A Meditação*, *A Natureza*, *Viagem Extatica ao Templo da Sabedoria* (*Călătorie extatică în templul ştiinţei*), *Newton*. Părintele Macedo caută să fie didactic şi să reflecte clar gândirea iluministă, ca atunci când spune că natura era scufundată în întuneric înainte ca dumnezeu să-l fi creat pe Newton. În poemul *O Oriente* încearcă să-l corecteze pe Camões, în spiritul criticii aduse acestuia de Verney, şi rescrie *Lusiadele*, privându-le de suportul lor mitologic.

Ultimul mare paladin al şcolii arcadiene şi, din întâmplare, reprezentantul său cel mai de seamă este Părintele Francisco Manuel de Nascimento (1734 – 1819), mult mai cunoscut sub pseudonimul arcadian de Filinto Elisio.

Fiu al unui marinar de fregată şi al unei pescăriţe, el frecventează cercul marchizei de Alorna. Denunţat de propria sa mamă, incitată de duhovnic, el se salvează în ultima clipă şi se stabileşte în Franţa, unde trăieşte din traduceri, din publicarea operelor sale şi din lecţii de portugheză, fiind în relaţii cu câţiva emigranţi şi cu literaţi francezi, printre care Lamartine. Ca

traducător, Filinto l-a introdus în Portugalia pe Chateaubriand şi a pus la îndemâna lui Garret opera *Oberon* de Wieland, care-i va servi drept model pentru a sa Doña *Branca*.

În epistolele, odele şi epigramele sale, Filinto se ocupă pe larg de teoria literară. După părerea lui, materia poeziei este una şi aceeaşi cu materia prozei, iar talentul poetului stă în abila mânuire a cuvintelor, în cunoaşterea vocabularului, în „îndrăzneală", adică în expresivitatea, relieful şi întrebuinţarea exactă a termenilor folosiţi, pe care, pe de altă parte, el îi dorea autentic portughezi, chiar arhaici la nevoie. Puţini poeţi portughezi au redat în versurile lor prozaismul vieţii cotidiene aşa cum l-a redat Filinto cu talentul său viguros; camera întunecoasă, bătrâneţea sa de om singur, amintirea festinurilor şi a serbărilor zgomotoase. Dar lupta sa împotriva sorţii potrivnice, critica neînduplecată adusă instituţiilor şi oamenilor care asupresc poporul, precum şi neobosita sa încredere în victoria finală a libertăţii şi a dreptăţii sunt străbătute de un puternic sentiment plebeu.

Urmaşii lui Filinto, „filintiştii", spre deosebire de cei ai lui Bocage, „elmaniştii", sunt pentru sobrietate, pentru cunoaşterea limbii şi pentru însuşirea modului de expresie a maestrului lor, respingând modul fluent de exprimare, adeseori lipsit de forţă şi de profunzime, a poeziei bocagiene.

Capitolul XII

ORIGINILE ROMANTISMULUI ÎN PORTUGALIA

Romantismul în Europa. Stilul şi genurile clasice au luat naştere şi au f.ost practicate la curţile regale, în cercuri restrânse şi în saloanele aristocraţiei sau ale burgheziei intelectuale. La curtea franceză, cea mai strălucitoare din Europa, aceste forme aristocratice, şi mai ales tragedia clasică, înfloriseră în toată splendoarea lor. Dar în unele tari cum era Anglia, curtea era mai puţin strălucitoare. Începând din secolul al XVI-lea, burghezia comercială şi industrială devine o clasă puternică. Influenţa literaturii clasice a fost mai slabă aici, iar genurile şi normele clasicismului nu ajungeau să satisfacă cerinţele unui public atât de numeros şi de eterogen... Aici, teatrul lui Racine, sobru şi de factură severă, făcut pentru a fi preţuit de un public pasionat şi educat, n-a reuşit niciodată să dezrădăcineze teatrul shakespearean, mai exuberant, mai spectaculos şi mai patetic; începând din secolul al XVI-lea, romanul cunoaşte o mare popularitate, fiind un gen mult mai apreciat şi oricum accesibil masei de cititori risipiţi în întreaga Anglie (Defoe, Richardson, Fielding etc.). Chiar în ţările în care influenţa clasică este hotărâtoare apar lucrări scrise anume pentru marele public, nerespectând canoanele clasice, ca *Don Quijote* de Cervantes, în care romanul „picaresc" şi romanul cavaleresc tradiţional îşi dau întâlnire, ambele fiind forme foarte populare.

La sfârşitul secolului al XVIII-lea, presiunea publicului creşte. Războaiele şi revoluţiile au dus la înlăturarea de la putere a aristocraţiei în multe ţari din Europa, privind o întreagă *elită* de baza ei

materială, *elită* a cărei expresie literarii era tragedia şi celelalte genuri clasice. Noul public, împrăştiat, eterogen, cere o hrană spirituală pe care clasicii nu puteau să i-o dea. Este un public lipsit de educaţie literară, care nu cunoaşte valorile tradiţionale, limbajul poetic, *virtuozitatea* tehnică, aluziile la mitologie sau la alte lucruri. El preferă un limbaj mai obişnuit şi mai direct, mai degrabă prolix decât sobru, păsându-i prea puţin dacă autorul se supunea sau nu modelelor de bun gust stabilite de tradiţia literară. Având un contact mai direct cu viaţa reală şi cu natura, acest public aprecia descrierea concretă, peisajul, pitorescul; afectivitatea sa fiind mai instinctuală şi mai receptivă la anumite emoţii, el este mai sensibil decât acele *elite* la intrigile romaneşti, la senzaţional şi la exotic, la sentimentalism, mai puţin exigent în ce priveşte intriga, măsura şi sobrietatea. Dar, pe de altă parte, problemele maselor fiind mai variate şi mai presante decât cele ale elitei, noua literatură oferă o varietate de teme şi o bogăţie de conţinut care le depăşesc cu mult pe cele ale literaturii clasice, scoţând totodată în relief anumite aspecte ignorate de societatea literară aleasă.

Scriitorul nu mai depinde de un mecena, ci de publicul burghez. Admiraţia de care se bucură îl face să capete o nouă conştiinţă a rolului său în societate, ajungând în unele cazuri să se socotească un profet conducător de po poate.

Dacă uneori această situaţie îl duce pe scriitor la un fel de autolatrie şi de exhibiţionism, oferind publicului spectacolul propriilor sale

dureri, alteori el devine promotorul unor idei noi, fiind conştient de faptul că se pune în slujba colectivităţii. Lordul Byron face parte din prima categorie. Victor Hugo, din a doua.

O altă caracteristică a romantismului este spiritul istoric. Burghezia, conştientă de faptul că a transformat societatea, având în faţa sa largi perspective de viitor, aduce în literatură noţiunea de progres continuu al umanităţii şi de relativitate şi evoluţie a civilizaţiilor. Aceste noţiuni îi inspiraseră pe Voltaire şi Condorcet, care vedeau în istorie o luptă pentru libertate a unei majorităţi oprimate; dar istoricii romantici, ca Guizot şi Thierry, introduc în istoriografie noţiunea de luptă de clasă, referindu-se la luptele burgheziei, sau a stării a treia, împotriva aristocraţiei şi a clerului.

Acest spirit istoric mai este legat de mişcarea naţională determinată de dezvoltarea unor burghezii naţionale, fapt ce constituie una din caracteristicile cele mai importante ale primei jumătăţi a secolului al XIX-lea. Se dezvoltă gustul pentru o tradiţie locală, pentru poezia populară (folclor), pentru istorie şi pentru literatura medievală. Clasicismul s-a răspândit aproape în toată Europa, dar mai ales în Germania ocupată de Napoleon, cultura franceză fiind aici impusă.

Se căutau noi surse literare, cum ar fi cântecele populare, teatrul shakespearean, teatrul baroc spaniol, pentru a înlocui tradiţia clasică.

În lumina acestor caracteristici generale, condiţionate de aceiaşi factori sociali în întreaga Europă occidentală, romantismul prezintă locuri şi epoci diferite. Astfel, în prima sa fază,

romantismul apare ca antiiluminist şi antiraţionalist, exprimând, până la un anumit punct, criza aristocraţiei feudale zguduită de Revoluţia Franceză. Walter Scott, în romanele sale istorice, dă o strălucire poetică îngălbenitelor cronici ale nobilimii engleze; Chateaubriand, în numele unor valori pur afective şi iraţionale, apără religia catolică împotriva iluminismului. Teoreticienii romantismului german apără monarhia absolutistă, prezicând unificarea ţării. Dar, în fond, toţi aceşti scriitori, chiar în mod inconştient, sunt reprezentanţii unei sensibilităţi care devenise a epocii, mai puţin aristocratică decât cea a clasicilor, şi aduc în literatură preferinţele şi problemele burgheziei pentru care scriau.

Romantismul în Portugalia. Precursorii romantismului în Portugalia sunt Bocage, José Anastácio da Cunha şi chiar arcadienii, în măsura în care aduceau în literatură concretul şi cotidianul prin traducerile lor şi prin contactele cu literaturile străine.

Împrejurările în care s-a realizat revoluţia politică portugheză au conferit romantismului portughez o fizionomie proprie.

Contrar celor întâmplate în general în Europa, unde romantismul s-a născut dintr-o reacţie contrarevoluţionară şi antifranceză, romantismul portughez este, în ansamblu; favorabil revoluţiei liberale. Marii scriitori romantici, în special Herculano şi Garrett, se întorc în Portugalia în toiul luptelor pentru a se bate pe liniile frontului din Porto împotriva

miguelismului. Ei sunt interpreţii idealurilor revoluţionare şi susţin că revoluţia literară este un aspect al revoluţiei sociale.

De aceea, romantismul portughez marchează o ruptură cu trecutul, ca şi revoluţia politică. Temele, genurile literare, ideile sunt importate şi impuse de sus în jos, din afară înăuntru, inclusiv naţionalismul său de tip medieval. Dacă se vorbeşte de o tradiţie în cazul remantiemului portughez, atunci aceasta este tradiţia pembalină, reformatoare, anti-iezuită şi modeinizatoare. Verney, arcadienii, reforma universitară, „xenofilii” constituie o adevărată introducere în romantismul portughez.

Pe de altă parte, originile romantismului portughez sunt mai ales franceze. Influenţa engleză este trecătoare, cea germană superficială, dar ceea ce rămâne şi constituie aproape o bază de plecare este ideologia revoluţionară franceză, asimilată de reprezentanţii de seamă ai romantismului, în perioada exilului.

Mai există şi unele aspecte particulare care nu distonează în ansamblu: exemple de influenţă engleză şi germană, exemple de ideologie contrarevoluţionară etc. Dar ceea ce este tipic pentru romantismul portughez este solidaritatea dintre revoluţia literară şi revoluţia politico-socială.

Emigranţii. Revoluţia de la 1820 a fost salutată cu entuziasm de către intelectualitatea portugheză, în special de către tinerele cadre universitare din Coimbra. Unul dintre aceşti tineri, Garrett, compune, în afară de câteva ode

arcadiene închinate libertăţii, o tragedie în stil clasic, inspirată de Addison şi Alfieri (autori cunoscuţi de arcadieni), intitulată *Catão* (*Caton*), în care eroul se sinucide pentru a nu asista la moartea libertăţii romane.

Întoarcerile succesive la absolutism i-au făcut pe intelectuali şi pe oamenii politici să emigreze în masă, mai ales în Franţa şi Anglia. Mouzinho da Silveira, Domingos Bontempo, pictorul Sequeira, Passos Manuel, José Estêvão, juristul şi filosoful Silvestre Pinheiro Ferreira figurează printre aceşti emigranţi. Garrett, care era o personalitate cunoscută, a făcut parte din primul val de emigranţi din 1823, după Vila Francada, lovitură de stat care a abolit Constituţia din 1822, ca şi din cel de-al doilea, din 1828, care a fost şi cel mai important. După ce Don Miguel a fost proclamat rege absolut, numeroşi portughezi s-au refugiat în străinătate, fugind de ameninţarea ştreangului şi a închisorilor subterane de la San Julião da Barra. Herculano, deşi foarte tânăr, era la curent cu literatura preromantică. El a fugit în Anglia după revolta eşuată a regimentului de infanterie din 1831, iar după aceea s-a stabilit, un timp, în Franţa. Acest val de emigranţi a fost atât de compact şi de activ încât şi-a avut propria sa activitate literară; ziare, ca *Chaveco Liberal*, condus de Garrett, numeroase pamflete şi chiar reprezentaţii teatrale, ca cea cu piesa *Catão* de Garrett.

Acest fapt a avut o mare importanţă pentru cultura portugheză din prima jumătate a secolului al XIX-lea, dând posibilitatea formării unei noi

elite, cu vederi mai largi, de un nivel cultural cu adevărat european.

Contactul cu străinătatea s-a repercutat în mod diferit în rândurile emigranţilor. Astfel, Garrett a fost influenţat mai ales de ambianţa literară şi de viaţa socială din Anglia tradiţionalistă şi conservatoare, de operele lui Byron şi Walter Scott, de câmpiile întinse şi de ruinele gotice. Herculano pare să fi fost puternic influenţat de revoluţia franceză din 1830 şi de atmosfera creată de aceasta, de studiile istorice ale lui Guizot şi Thierry, de catolicismul liberal al lui Lamennais, receptând totodată influenţele exercitate de Madame de Staêl şi Chateaubriand, cunoscut deja la Lisabona.

La întoarcere, emigranţii aduceau cu ei un stindard revoluţionar, Carta Constituţională, şi un program care reconstruia din temelii societatea portugheză, programul lui

Mouzinho. Încercuiţi pe străzile din Porto, luni în şir în toiul focului, puşi în situaţia de a învinge sau de a muri, având împotriva lor o întreagă armată aţâţată de călugării aflaţi în mijlocul ei cu crucea şi cu arma în mână, aceşti oameni s-au făcut una cu revoluţia, singura care le permitea să se întoarcă în patrie şi să creadă într-un viitor luminos. Războiul a agravat situaţia, făcând din nou posibile soluţiile radicale. După ce emigranţii ies din încercuire, un adevărat seism social zguduie societatea portugheză timp, de doi sau trei ani; ei asistă la prăbuşirea edificiului tradiţional din care fuseseră expulzaţi, la lichidarea aristocraţiei politice, la expulzarea

preoţilor, la distribuirea pământurilor expropriate celor ce au învins.

Emigranţii trebuiau să clădească pe ruine o nouă societate. Problemele legate de formarea unei clase mijlocii, a cărei bază economică să fie proprietatea agricolă medie şi mică, şi de modernizarea tehnică a ţării, problemele morale şi culturale determinate de dispariţia clerului, fosta elită conducătoare a poporului portughez, problema învăţământului public, problema creării unei noi literaturi cereau soluţionări urgente. Emigranţii caută să le rezolve în spiritul unei ideologii revoluţionare formate din aporturi, dar şi din ce le oferise secolul al XVIII-lea portughez.

Începutul romantismului portughez a fost marcat de anul publicării lucrării *Camões*, de Garrett (1825). Dar această operă, dincolo de faptul că a fost scrisă în stil arcadian şi a fost puternic influenţată de preromantism, a rămas izolată, ca şi Doña *Branca* apărută în anul următor. Nu se poate vorbi de existenţa unei adevărate şcoli romantice decât începând cu anul 1836, an în care a fost fundată *Panorama* şi publicate poeziile şi primele povestiri istorice ale lui Herculano, în care şi-a făcut apariţia teatrul romantic al lui Garrett şi alte lucrări de importanţă minoră, dar care au însemnat totuşi triumful unei noi sensibilităţi ca şi *Noites no Castelo* (*Nopţi la castel*), de Castilho (1836).

Capitolul XIII PRIMII ROMANTICI

Garrett. Născut în 1799 într-o familie de comercianţi cu afaceri în Brazilia, Garrett primeşte o educaţie arcadiană şi urmează şcoala

lui Filinto Elisio, pe care a încercat mai târziu să-l impună ca autor al poemului *Camões*. La Coimbra, unde a urmat Dreptul, el face parte din asociaţiile secrete şi începe să devină cunoscut prin odele sale închinate evenimentelor din 1820. El ocupă o funcţie birocratică sub noul regim şi e silit să emigreze în 1823. Întorcându-se în ţară, cu ocazia proclamării Cartei de către Don Pedro al IV-lea (1826), el activează în cadrul jurnalismului de tip liberal, care îi aduce o detenţie de trei luni şi ameninţarea cu ştreangul. Emigrând a doua oară (1828 – 1832), el cunoaşte foamea şi are un rol activ, deşi cam neclar, în polemicile dintre emigranţi. El mai activează sub conducerea lui Mouzinho da Silveira în epoca în care acesta şi-a publicat decretele revoluţionare. După terminarea războiului civil, el se întoarce în străinătate în calitate de consul general la Bruxelles şi profită de clipele de răgaz pentru a studia germana. La izbucnirea revoluţiei din septembrie, se afla în Portugalia.

Manuel Passos, şeful guvernului revoluţionar şi popular, i-a încredinţat misiunea de a crea un teatru naţional. Numit inspector general al teatrelor, Garrett organizează Conservatorul, Teatrul Naţional şi începe el însuşi să scrie piese în vederea alcătuirii unui repertoriu naţional: *Un auto de Gil Vicente* (1838), *O Alfageme de Santarém* (*Armurierul din Santarém*, 1841).

În 1842 are loc lovitura de stat reacţionară dată de Costa Cabrai, care reactualizează Carta. Garrett, demis din funcţiile sale oficiale, se lansează într-o campanie susţinută împotriva

noului guvern, campanie ce se reflectă în opera sa literară: în romanul *O Arco de Santana* (*Arcul Santana*, 1845) atacă reacţiunea clericală ce renaşte în cabralism; în *Viagens na Minha Terra* (*Călătorie pe meleagurile mele*, 1846) combate specula pe care cabralismul o favorizează. În această perioadă publică şi alte lucrări, cum ar fi *Frai Luís de Sonsa* (1834) şi *Romanceiro* (vol. I, 1842), culegere de romanţe populare.

După căderea lui Cabrai, în 1851, Garrett capătă din nou funcţii oficiale printre care cea de ministru de externe, în 1852, în cadrul unei mari acţiuni colective cunoscută sub numele de Regeneraţie. Este recompensat cu titlul de viconte de Almeida Garrett. O pasiune târzie pentru o celebră doamnă din înalta societate îi inspiră ultimul său volum de poezii lirice, *Folhas Caídas* (1853). Moare în 1854.

Garrett a fost o figură a vieţii mondene din epoca sa, făcându-se cunoscut atât prin aventurile sale galante cât şi printr-un anumit snobism de tip exhibiţionist. Dar sub această mască pulsează o viaţă emoţională intensă, care conferă unei anumite părţi din opera sa literară o profunzime psihologică despre care nu s-a vorbit destul.

Primele poeme. Cele două poeme narative ale lui Garrett sunt scrise sub impresiile exilului, dar stau sub semnul şcolii arcadiene. Este vorba de *Camões* (1825), cu care marchează începutul romantismului portughez, şi Doña *Branca* (1826). În primul poem, eroul hoinăreşte pe străzile Lisabonei, copleşit de dorul iubitei moarte, de nedreptatea regelui care nu-i recompensa poemul,

apăsat de mizeria pe care numai Jau i-o alina, cerşind pe străzi pentru Camões; ştirea fatală a dezastrului de la Alcácer Quibir vine să pună capăt acestei vieţi fără rost, moartea poetului identificându-se cu cea a patriei. Poemul urmează foarte îndeaproape *Lusiadele*, ca compoziţie şi limbaj. Au fost reproduse serii întregi de strofe din poemul lui Camões. Dar compoziţia relevă o oarecare lipsă de imaginaţie, manifestată chiar de debilitatea intrigii.

Unele peisaje cu ruine şi tema geniului neînţeles dovedesc influenţa romantică, mai ales cea a lui Byron. Întregul poem este scris pe un ton elegiac, propriu emigrantului nostalgic, şi este întretăiat de câteva imnuri dedicate unei libertăţi care se întrezărea undeva departe. Poemul este scris în versuri albe, recomandate de arcadieni, iar aluziile la mitologie sunt puţin numeroase.

Deşi scrisă în versuri albe, doña *Branca* are un caracter diferit: povestind amorurile unei infante portugheze cu un prinţ maur care luptă sub zidurile cetăţii Silves, Garrett se vrea inspirat de evul mediu, cu pitorescul său, cu credinţele sale în magii şi vrăjitorii, prin acea tentativă deliberată de a introduce în Portugalia aspectul folcloric şi medieval al romantismului englez şi german şi mai ales prin înlocuirea mitologiei greceşti şi romane cu o presupusă mitologie naţională şi populară.

Aceste poeme n-au exercitat o influenţă imediată, şi nici n-au făcut şcoală. Ele reprezintă doar o trecere de la arcadism la romantism.]

Crearea teatrului naţional. Garrett ajunge

efectiv şeful şcolii romantice portugheze atunci când, în 1836, primeşte de la guvernul popular septembrist misiunea de a organiza un teatru naţional. Abandonând tragedia clasică, pe care a cultivat-o în *Catão*, Garrett preia de la romantici, printre alte inovaţii, folosirea prozei în teatru şi amestecul de comic şi tragic. A ales teme din istoria naţională cu un scop clar educativ. În *Um auto de Gil Vicente* se evocă splendoarea curţii manueline, în *O Alfageme de Santarém*, luptele populare pentru independenţă în secolul al XVI-lea.

Aceste lucrări suferă de defectele comune întregului teatru romantic: exteriorizarea, frazeologia convenţională şi declamatoria, sărăcia psihologică, abuzul de pitoresc.

Romanul. Aceeaşi preocupare pentru pitorescul medieval se reflectă şi în *O Arco de Santana* (1845), în care se istorisesc luptele dintre burghezii din Porto, sprijiniţi de regele Don Pedro, şi episcopii feudali. Dar *Viagens na Minha Terra* < (1846), operă singulară în ansamblul literaturii portugheze, ne oferă primul exemplu de roman modern portughez.

Viagens na Minha Terra este povestirea, în mare, a unui voiaj la Santarém, întreruptă de digresiuni cu privire la cele mai variate subiecte, în care se profită de ocazie pentru a se ataca specula favorizată de guvernul lui Costa Cabrai. Printre aceste descrieri şi consideraţii se strecoară romanul unui soldat din armata liberală care emigrase în Anglia şi care se întoarce la Santarém pentru a revedea locurile copilăriei, pe

verişoara sa, pe bunica oarbă de atâta plâns şi pe bătrânul preot care era duhovnicul acestei familii şi (soldatul a descoperit cu această ocazie) propriul său tată. Ezitând între iubita sa din Anglia şi cea din Santarém, exasperat de ura împotriva preotului, pe care-l face răspunzător de nenorocirile familiei sale, surprins să se ştie fiul acestuia tocmai în momentul în care era pe punctul de a-l omorî, soldatul liberal hotărăşte în cele din urmă, nemaiputând să îndure chinul acestor lupte interioare, să se ocupe de politică şi de speculă, socotite ca o evadare şi un joc.

Această intrigă reflectă o simbolică politică şi socială fără echivoc: emigrantul e fiul preotului aşa cum Portugalia revoluţionară este vlăstarul Portugaliei clericale; şi numai din întâmplare nu-şi asasinează tatăl, aşa cum o va face noua Portugalie cu cea veche. Emigrantul, fiind angajat sentimental în Anglia, nu mai poate face acelaşi lucru pe pământurile copilăriei sale. Alte iubiri, altă civilizaţie îl vor face să-şi piardă candoarea. Politica asociată cu speculaţiile bancare nu este în ultimă instanţă decât un joc de sceptici, în care vechii emigranţi obosiţi şi deziluzionaţi îşi găseau un refugiu. Dar în prezentarea acestor contradicţii istorico-sociale, care au determinat situaţiile dramatice în care se află personajele, Garrett introduce un conţinut psihologic extrem de original. Eroul romanului, Carlos, este o fiinţă nestatornică, dar care luptă cu propria sa nestatornicie, încercând să-şi domine labilitatea psihică printr-un examen continuu de conştiinţă. Contradicţiile nu se reflectă doar în relaţiile dintre

personaje, ci chiar în conştiinţa individului al cărui echilibru este făcut dintr-o serie de momente instabile.

Niciun alt scriitor portughez nu a făcut o mai profundă analiză psihologică şi nu a folosit în acest scop un instrument atât de ciudat cum este dialogul lui Garrett, plin de suspensii, de subînţelesuri, de sensuri duble şi de insinuări care nu ajung să fie formulate.

Frai Luís de Sousa. În cea mai reuşită realizare a lui Garrett: *Frai Luís de Sousa* (1843) analiza subtilă a unui „eu" contradictoriu este dublată de simţul armoniei şi al nobleţei clasice a proporţiilor. În această operă, exerciţiul tragediei clasice (*Mérope*, *Catão*), libertatea dramei romantice, care se manifestă mai ales prin folosirea prozei în locul versurilor, şi pătrunzătoarea intuiţie psihologică a autorului, bazată pe o bogată experienţă personală, concură la reuşita ei. Tema clasică a Destinului sau a Fatalităţii, care conduce frenetica dar inutila agitaţie a oamenilor, este completată de o fină observaţie a contradicţiilor intime, a imponderabilităţii sentimentelor mereu schimbătoare care transformă coerenţa şi consistenţa afectelor în deşertăciune sau minciună.

Destinul îl face pe Don João al Portugaliei să se întoarcă acasă după ce fusese crezut mort în bătălia de la Alcácer Quibir; iar acest eveniment, care pare să fi fost prevăzut, dorit chiar de unele personaje, vine să lămurească o situaţie neaşteptată pentru Don João şi pentru cei care se

considerau credincioşi memoriei sale: totul s-a schimbat; nu numai pentru că soţia sa se căsătorise, dar şi pentru că fidelul său scutier, care-i venera neobosit memoria, devenise pe nesimţite fidel fiicei noului soţ al stăpânei sale. Credinciosul scutier. Teimo País, îşi dă seama de această mutaţie abia în final. Iar peregrinul venit din ţara morţilor a trebuit să se întoarcă pe acelaşi drum, dincolo, ca un impostor, căci pentru el nu mai era loc aici.

Operă în acelaşi timp modernă, prin noul şi bogatul său conţinut psihologic, şi clasică, prin arta cu care autorul s-a întâlnit cu solemnitatea şi transcendentalismul tragediei greceşti, folosind cu măiestrie valoarea sugestivă a ceremonialului catolic, *Frai Luís de Sousa* poate fi considerată una dintre cele mai mari creaţii dramatice ale romantismului european.

Lirica lui Garrett. Romanul *Viajens na Minha Terra* şi piesa *Frai Luís de Sousa* denotă faptul că Garrett este, în ceea ce a dat el mai bun, un dramaturg ce posedă, poate ca niciun alt scriitor portughez, arta dialogului. Chiar cea mai valoroasă parte a liricii sale pare un monolog dramatic sau un dialog dus cu un interlocutor invizibil.

Ca poet liric, Garrett a evoluat de la un arcadism aproape pur, de o răceală retorică, în *Lírica de João Minimo* (1829), la un romantism individualist, pasional şi intim, aproape scandalizant, care prin violenţa sa sfâşietoare se apropie de poemele lui José Anastácio da Cunha. În *Folhas Caídas* (1853), în care se reflectă

această ultimă fază a evoluţiei sale lirice, expresia este directă şi revelatoare, apropiindu-se de strigăt sau geamăt. Materialul retoric se simplifică substanţial; limbajul este aproape colocvial, eufemismele sunt rare; el adoptă rima (proscrisă de arcadieni) şi se apropie de formele populare şi tradiţionale ale tradiţionalei *redondilha*, fără să excludă catrenul; imaginile sunt lipsite de fantezie şi originalitate. Uneori se fac simţite unele contradicţii intime, dar în general temele sunt primare: extazul care-l cuprinde pe îndrăgostit, evocarea clipelor fericite, despărţirea. Nu amorul burghez care se sfârşeşte prin căsătorie este ceea ce versifică Garrett, ci dragostea care nu recunoaşte limitarea libertăţii pasionale a individului, căci chiar dacă este exasperare sau bucurie intensă, tot durere rămâne. Dar ideea de bărbat fatal sau de bărbat victimă a unei femei, clară în scrisoarea lui Carlos către Joaninha (*Viagens na Minha Terra*), limitează totuşi, într-o oarecare măsură, această sinceritate.

Folhas Caídas este cea mai reprezentativă operă a liricii romantice portugheze, iar volumul *Flores sem Fruto* (*Flori fără fructe*, 1843) rămâne undeva la jumătatea drumului între arcadism şi cea de-a doua manieră lirică a lui Garrett.

Garrett şi naţionalismul literar. Garrett s-a declarat pentru întoarcerea literaturii la izvoarele sale naţionale şi populare în diferite prefeţe şi note la lucrările sale. El considera că o adevărată operă de artă trebuie să fie autentic naţională, iar condiţia ca ea să fie naţională este ca ea să fie populară. În cadrul acestei orientări, în afară de

faptul că a folosit legendele şi faptele istorice naţionale în operèle sale „el a mai întreprins o culegere de *rimances*tradiţionale în al său *Romanceiro* (1843 – 1851). Astfel a început, în Portugalia, studiul poeziei populare, continuat după aceea de Teófilo Braga şi de alţii. Totuşi, concepţia sa despre „popor" era oarecum literară şi abstractă, concepţie pe care o împărtăşeau şi alţi romantici, mai ales cei din Germania. Garrett îmbină deci un populism teoretic cu o manieră aristocratică şi poate fi considerat precursorul unor curente literare cum este aşa-numitul „naţionalism" de la sfârşitul secolului „care va folosi teme folclorice şi tradiţionale pentru a se îndepărta de problemele concrete (tehnice, economice, educative etc.) ale populaţiei portugheze din epoca respectivă.

În acelaşi timp trebuie menţionat faptul că Garrett, mai mult decât oricare alt scriitor romantic portughez, a transformat limba scrisă în sensul că a apropiat-o de limbajul vorbit.

Alexandre Herculano. Născut în timpul celei de-a doua invazii franceze (1810), într-o familie de mici burghezi, Alexandre Herculano de Carvalho e Araujo, care din lipsă de mijloace materiale n-a putut să urmeze cursurile univers, stare, a emigrat la vârsta de 21 de ani, a fost soldat pe front, iar la întoarcere s-a angajat ca bibliotecar la Biblioteca Publică din Porto. Revoluţia septembristă de care a profitat Garrett l-a făcut să demisioneze din funcţia sa, în semn de protest, şi să intre în opoziţie prin răsunătoarea broşură *A Voz de Projeta* (*Vocea profetului*), care l-a

consacrat ca scriitor. Se dedică profesiunii de ziarist, conduce *O Panorama*, până când, în 1839, obţine postul de director al bibliotecilor regale de la Ajuda şi Necessidades, bucurându-se de încrederea regelui consort Don Fernando. Această funcţie i-a dat posibilitatea să se dedice cu entuziasm studiilor istorice.

Ales deputat, în 1840, de către Partidul Cartist (conservator), el a apărat un proiect de reformă generală şi de popularizare a învăţământului; dar dictatura lui Costa Cabrai l-a făcut să se retragă din politică. Între timp, apariţia lucrării *Istoria Portugaliei* (vol. I, 1846) dă naştere unor violente polemici cu clerul, care-l situează pe Herculano pe o poziţie combativă anticlericală.

În 1850 participă la lovitura de stat dată de Regeneraţie, care a dus la răsturnarea cabralismului. Iniţial el a colaborat cu primul guvern revoluţionar, dar câteva luni mai târziu, când programul său de reforme a fost înlocuit de o politică oportunistă reprezentată de Rodrigo da Fonseca Magalhaes, el a trecut în opoziţie, înfiinţând şi conducând două ziare: *O País* (*Ţara*, 1851) şi o *Português* (1853). Ca membru al opoziţiei, Herculano a fost ales preşedinte al Camerei Municipale din Belém. În acest timp el a continuat polemica sa cu clerul publicând *História da Origem e Estabelecimento da Inquisição* (*Istoria originii şi creării Inchiziţiei*) şi conducând campania împotriva încercării de a introduce călugăriţele lazariste în Lisabona. Membru al comisiei de revizuire a Codului Civil, el reuşeşte să introducă articolul privitor la căsătoria civilă,

pe care o va apăra cu prilejul unei noi serii de polemici.

Începând din 1867, el se dedică cultivării pământului la ferma sa din Vale de Lobos, în apropiere de Santarém, continuându-şi, totuşi, într-o oarecare măsură, activitatea sa de scriitor şi persoană publică. El se stinge aici în 1877, neîmpăcat cu Biserica (cu toate că s-a declarat catolic), dar bucurându-se de un prestigiu naţional de care puţini oameni avuseseră parte în istoria portugheză.

Poezii. Primele producţii ale lui Herculano, poeme inspirate de unii autori englezi şi germani reunite în *Harpa de Crente* (*Harpa Credinciosului*) şi apărute în 1838, reflectă încă de la vârsta de 18 ani influenţa romantismului religios şi antiiluminist. Herculano ne oferă meditaţii în versuri asupra marilor teme cu caracter religios sau filosofic, ca *Dens*, pedepsirea răilor, sublimul naturii, libertatea, în care se reflectă grandoarea biblică a *Mesiadei* de Klopstock, sau a *Paradisului pierdut* de Milton. Exilul l-a făcut să abordeze noi teme cu caracter mai personal, inspirate de tristeţea dezrădăcinării şi de barbariile războiului. Furtuna, munţii răscoliţi, crucea părăsită, întoarcerea emigrantului, împuşcăturile, somnul morţilor pe câmpul de bătaie sunt aspecte spre care Herculano se îndreaptă cu toată forţa personalităţii sale, potenţate de peisajul devastat. Un suflu epic animă din când în când aceste versuri viguroase, pe alocuri greoaie, în care notele lirice sunt rare.

Teoreticianul romantismului. Herculano este,

în mai mare măsură decât Garrett, un om de şcoală, care-şi ghidează activitatea sa literară după anumite principii. Acest fapt şi educaţia sa literară, diferită de cea a lui Garrett, fac din el adevăratul teoretician al romantismului portughez. El şi-a expus principiile sale literare în numeroase pagini de critică, reunite sub titlul *Opúsculos*.

La întoarcerea sa din exil, Herculano s-a gândit că revoluţia politică şi socială ar trebui să se reflecte şi în literatură. Literatura clasică era, după părerea lui Herculano, expresia artistică a despotismului monarhic, o literatură care a luat naştere şi a înflorit la şi pentru curţile regale; se simţea nevoia să fie înlocuită de o literatură cu caracter popular şi cu adevărat naţional. Prin literatură cu caracter popular şi naţional Herculano înţelegea o literatură care să se adreseze marelui public şi care să fie produsul spontan al vieţii sociale şi nu o imitaţie a modelelor greceşti şi latine. Literatura modernă, escaladând trei secole de clasicism şi absolutism, trebuia să-şi găsească modelele sau antecedentele în evul mediu, pe care Herculano şi istoricii romantici îl considerau o epocă în care forţele sociale (aristocraţia şi poporul) se dezvoltaseră spontan, fără intervenţia puterii centrale. Herculano mai considera că literatura trebuia să fie legată de noua orientare filosofică, reprezentată de Schelling, Herder.

Vico – în acelaşi timp istorică şi idealistă. De pe aceste poziţii el combătea teoria aristocratică a artei-imitaţie a naturii. Poetul are intuiţia unei

lumi mai perfecte decât cea reală, lumea ideilor, iar rolul său este acela de a exprima idealitatea pe care a avut privilegiul să o cunoască.

Romancierul. Herculano caută să aplice aceste idei în nuvelele şi romanele sale istorice pe care le-a publicat începând din 1838 în Panorama şi în *Revista Universal Lisbonense*, urmând modelele create de Walter Scott şi Victor Hugo (*Notre Dame de Paris*). Personajele sale sunt diabolice sau angelice. Ele sunt expresii ale unei lumi transcendente şi sunt mânate de o forţă irezistibilă.

Herculano exaltă şi descrie un ev mediu exemplar – o epocă a bărbăţiei, a oamenilor integri, a onoarei şi a curajului, a sentimentelor majore, a spiritului cavaleresc, prezentând astfel burgheziei, care în sinea sa îi admira pe nobili, tipul ideal şi combătând totodată radicalismul iacobin al septembriştilor, în acord cu prima fază, trecătoare, a romantismului său.

Romanul istoric al lui Herculano se caracterizează prin obiectivitatea reconstituirii istorice, bazată pe studiul atent al izvoarelor şi redată prin jocul personajelor ce reprezintă întotdeauna toate clasele sociale: clerul, nobilimea, burghezia orăşenească, evreii, maurii. Ansamblul constituit din *Eurico* (*Episcopul*), ce se ocupă de perioada invaziei arabe, *O Bobo* (*Măscăriciul*), de perioada de creare a naţiunii portugheze, „Arras por Foro de Espanha” (inclus în volumul *Lendas e Narrativas*) (*Legende şi povestiri*), de epoca lui Don Fernando, *O Monge de Cister* (*Călugărul din Cister*), de domnia lui

Don João I, a constituit o istorie politică şi socială a societăţii portugheze de la origini până la sfârşitul evului mediu.

Intrigile acestor romane sunt bine ticluite, scenele spectaculoase bine făcute, descrierile pregnante, personajele foarte bine conturate iar peisajele romantice sunt acelea pe care le găsim şi în *Poesias*. Un suflu epic sau de baladă animă unele pagini, în timp ce în altele ne impresionează acel sarcasm amar, propriu unui temperament care nu cunoaşte jumătăţile de măsură ale umoristului. Herculano este un fin dăltuitor în construcţiile sale de ansamblu. Nu este vorba de o adevărată sinteză, ci mai degrabă de o îmbinare de elemente diverse.

Se poate spune că romanele lui Herculano continuă tradiţia romanului portughez care practic se oprise la romanele bucolice din secolul al XVII-lea.

Istoricul stării a treia. Romanele lui Herculano constituie o introducere la *História de Portugal* (1846 – 1853). În această operă, influenţată în special de istoricii francezi Guizot şi Thierry, Herculano îşi propune să realizeze o istorie politică şi socială a evului mediu portughez, subliniind rolul stării a treia, adică al burgheziei. Această clasă îşi avea consiliile sale rurale înfiinţate de regii care populaseră teritoriul luat de la mauri. Herculano analizează structura juridică şi politică a acestor consilii, povesteşte luptele lor împotriva nobilimii şi mai ales a clerului, în care sunt aliaţii regalităţii, şi urmăreşte evoluţia lor până la domnia lui Don

Alfonso al III-lea.

Cu această operă debutează. În mod strălucit, studiul propriu-zis al istoriei societăţii portugheze, venind după simplele naraţiuni ce înfăţişau doar faptele de arme şi succesele diplomatice ale regilor şi marilor personalităţi. Pe de altă parte, Herculano încearcă o revizuire generală a istoriei politice, analizând materialul acumulat înaintea lui, neexploatat cum se cuvine, demascând caracterul fals al unor legende şi întâmplări care ajunseseră aproape să fie o realitate istorică, cum ar fi miracolul de la Ourique. Din această cauză insultele clerului împotriva istoricului nu mai conteneau, transformându-se într-o polemică ce oglindea de fapt ciocnirea dintre mentalitatea tradiţională şi spiritul ştiinţific şi european pe care-l reprezenta Herculano.

Această istorie a evului mediu portughez este un fragment dintr-o mare lucrare de sinteză pe care Herculano o schiţase cu diverse ocazii. Forţa motrice a istoriei Portugaliei ar fi clasa mijlocie, organizată la început în consilii. Ea triumfă sub domnia lui Don João I, rege popular. Dar descoperirile geografice vor incita spiritul de aventură, vor duce la trândăvie, vor încuraja tendinţa către o viaţă uşoară şi vor consolida autoritatea regelui care se înconjoară de trândavi şi de paraziţi, subjugând clasa mijlocie cu ajutorul puterii clericale. Cele trei secole de monarhie absolută, de imperiu colonial şi de clasicism au fost secole de decadenţă, din care Portugalia începe să se redreseze odată cu promovarea liberalismului prin legile lui Mouzinho, orientate

spre o dezvoltare a agriculturii.

În cadrul acestei scheme se integrează, deşi îşi are locul său aparte, *História da Origem e Estabelecimento da Inquisição em Portugal*, în care se analizează alianţa dintre Biserică şi puterea regală. Aceasta se foloseşte de puternicul instrument al Inchiziţiei. Spre deosebire de lunga perioadă analizată în *Istoria Portugaliei*, Herculano se rezumă, în această lucrare, la studiul corespondenţei diplomatice dintre Don João al III-lea şi Sfântul Scaun, subliniind cupiditatea regelui, foarte dispus să-i jefuiască pe evrei, şi duplicitatea venală a diplomaţilor romani care oscilau între rege şi evrei, în funcţie de sumele pe care le primeau dintr-o parte sau alta. Perspectiva socială din această operă este mai limitată decât cea îmbrăţişată de *Istoria Portugaliei*; dar materia care constituie obiectul său rămâne definitiv clarificată printr-o documentaţie exhaustivă şi irefutabilă.

Ideologie şi politică în Opúsculos. Activitatea politică ocupă un loc important în viaţa lui Herculano. Adversar al septembrismului şi ulterior al cabralismului, deputat, unul din promotorii primei faze a Regeneraţiei şi mai apoi şef al opoziţiei, animator al unor asociaţii şi ziare, figură proeminentă a campaniei duse împotriva clerului portughez, Herculano şi-a expus clar gândirea sa politică în nenumărate rânduri şi s-a văzut antrenat în diferite polemici de doctrină. Vasta sa activitate jurnalistică este reunită (deşi numai parţial) în colecţia *Opúsculos*. Aceste articole au început să fie publicate în 1873. Gândirea politică

a lui Herculano se defineşte mai ales pornind de la revoluţia europeană de la 1848 şi de la criza politică portugheză din 1851. El vede în revoluţia din 1848 o criză a clasei mijlocii – adică a burgheziei mici şi mijlocii – strivite între proletariat şi o oligarhie financiară absolutisto-clericală. Această criză este determinată, după Herculano, de dezvoltarea manufacturieră stimulată de apariţia maşinilor, care duce la concentrarea bogăţiei şi la proletarizare. Fără să se ocupe de aspectul mondial al crizei, Herculano studiază mijloacele de prevenire a acesteia în Portugalia, înainte să se facă simţite efectele industrializării. În acest scop, propune legi care să faciliteze accesul proletariatului rural la mica proprietate. Idealul său social este cel al unei ţări de mici proprietari ce posedă propriile lor mijloace de producţie.

În ce priveşte aspectul politic, Herculano propune întărirea municipiilor împotriva tendinţei absorbante a puterii centrale şi întrezăreşte un stat constituit dintr-o federaţie de municipii cu largă autonomie. Conform acestei viziuni, Herculano a luptat împotriva puterii clerului, pe care-l considera aliat al absolutismului; pentru libertăţile individuale pe care le vedea ameninţate de un sistem electoral viciat şi de o centralizare administrativă excesivă; împotriva armatelor permanente, care, după opinia sa, constituiau o armă periculoasă în mâna guvernelor. A fost, de asemeni, partizanul entuziast al dezvoltării învăţământului popular, chiar în dauna celui universitar.

Acest sistem de idei a avut o adâncă înrâurire asupra elementelor celor mai luminate ale micii burghezii, pe lângă care Herculano s-a bucurat de un mare prestigiu, în aşa măsură încât în epoca creării Partidului Republican Portughez el a fost considerat unul din precursorii acestuia.

António Feliciano de Castilho şi formalismul în poezie.

Contemporan cu Garrett, António Feliciano de Castilho (1800 – 1875) n-a fost capabil să depăşească arcadismul în spiritul căruia a fost educat. El a rămas un abil versificator, un fel de Manuel Bernardes al versului, cu toate eforturile sale de a fi în pas cu evoluţia modelor literare. Abordând la început temele clasice, în *Cartas de Eco a Narciso* (*Scrisorile lui Eco către Narcis*), el sfârşeşte prin a încerca să trateze temele romantice în ceea ce au ele mai superficial şi convenţional, în *Noites no Castelo* (*Nopţi la Castel*), apărută în 1836. S-a străduit să urmeze tendinţele politice şi ideologice ale epocii sale, mai ales în *A Felicidade* pe la *Agricultura* (*Bunăstarea prin agricidtură*, 1849), în care există vagi licăriri de critică socială adusă societăţii liberale. Activitatea sa de predilecţie o constituie traducerile şi adaptările, în care nu o dată trădează originalul: l-a tradus pe Virgiliu, Anacreon, Ovidiu, Molière, Goethe. A fost, în afară de aceasta, un iniţiator şi un colaborator asiduu al revistelor literare, foarte multe la număr şi foarte citite în acea epocă, cum sunt *O Panorama*, *Revista Universal Lisbonense*, *Arquivo Pitoresco*. În acest sens se dovedeşte a fi un mare animator

al „republicii literelor”, un diplomat al literaturii, care reuneşte în jurul său colaboratori, prieteni şi admiratori. Prefaţează, elogiază şi îi protejează pe scriitorii care se grupează în jurul său. Dispariţia lui Garrett, în 1854, îl lasă fără rival.

Imitatorii şi discipolii primilor romantici. Până aproape de 1850 în jurul lui Herculano, Garrett şi Castilho, gravitează un grup de poeţi ce reiau temele medievale şi sentimentale ale romantismului francez de la 1830. *O Panorama*, *Revista Universal Lisbonense*, din Lisabona, şi *Trovador*, din Coimbra (1844 – 1848), sunt principalele depozitare ale acestor poeme şi romane. În domeniul romanului istoric, Luís Augusto Rebelo da Silva (1822 – 1871) continuă tradiţia lui Herculano, într-un stil elegant şi de mare succes, începând cu evul mediu *Rausso por Homizio* (*Rauso pentru azil*), şi terminând cu societatea rafinată şi galantă din secolul al XVIII-lea, *A Mocidade de Don João V* (*Tinereţea lui Don João al V-lea*). Printre alţii se remarcă Oliveira Marreca (1815 – 1889) şi Andrade Corvo, care ne-a dat *Um Ano na Corte* (*Un an la palat*), o reconstituire detaliată a întregii epoci a lui Don Pedro al II-lea. Romanul istoric are o bogată descendenţă, importantă fiind ramura din Porto, cea care caută să se inspire din istoria locală – Arnaldo Gama (1828 – 1869) şi Coelho Lousada (1828 – 1859). Unul dintre ultimii reprezentanţi ai şcolii romanului istoric, iniţiată de Herculano, a fost Manuel Pinheiro Chagas (1842 – 1895).

În poezie a reuşit să se impună poemul scurt cu temă medievală, în stil de rimanţă sau baladă,

în care găsim castelani, cavaleri şi peregrini. În acest gen a făcut vogă, printre alţii, José Freire de Serpa Pimentel (1814 – 1870), cu *Solaus*. Pe de altă parte, în saloanele din Lisabona sau la seratele organizate la Coimbţa, poeţii parafrazau temele lui Lamartine, tratându-le cu afectare, creând o poezie convenţională, pretins eterată, folosind un vocabular foarte caracteristic, plin de eufemisme, care încerca să ascundă o senzualitate vulgară. Aceste caracteristici se găsesc în aproape toate poeziile publicate în *Trovador*, figură aparte făcând poezia nostalgică a lui João de Lemos (1819 – 1890), făcut celebru de *Lua de Londres* (*Luna la Londra*). Se mai remarcă, printr-o vigoare puţin obişnuită în acea vreme, şi Augusto Lima (1821 – 1867), autor al volumului *Murmúrios* (*Murmure*).

Acelaşi convenţionalism se reflectă şi în teatru: *Os Dous Renegados* (*Cei doi renegaţi*), de José da Silva Mendes Leal (1839), constituie o îmbinare retorică de locuri comune de melodramă, încercând să impresioneze prin pretinse orori, unele din ele copiate din *Hoţii* lui Schiller. Superioritatea lui Garrett se măsoară, în parte, prin distanţa pe care şi-a luat-o faţă de acest convenţionalism.

Capitolul XIV
A DOUA GENERAŢIE DE ROMANTICI

Literatura din timpul Regeneraţiei. Mişcarea europeană de la 1848 s-a reflectat, în Portugalia, prin promovarea unor idei socialiste şi republicane şi prin apariţia unei literaturi de protest social, ai cărei înaintaşi au fost poeţii care

participaseră la luptele împotriva regimului cabralist, ca Luís Augusto Palmeirim (1825 – 1893), autor de imnuri revoluţionare şi de romanţe de tip spaniol de inspiraţie folclorică, care s-au bucurat de o mare popularitate. În acelaşi timp pătrundeau în Portugalia influenţe străine, neasimilate de primii romantici: Balzac, Victor Hugo, ca poet pamfletar, Eugen Sue etc. Cel mai de seamă reprezentant al acestor noi idei sociale şi estetice este António Pedro Lopes de Mendonça (1826 – 1865), co-director al publicaţiei *O Eco dos Operários* (*Ecoul muncitorilor*) şi autor de foiletoane în publicaţia *Revolução de Setembro*; în afară de faptul că a răspândit în Portugalia opera anumitor teoreticieni socialişti (Proudhon şi Fourier), el face o critică lucidă a literaturii romantice contemporane dintr-un unghi sociologic. Admirator al lui Balzac, el eşuează în tentativa sa, *Memórias de Um Doido* (*Memoriile unui nebun*), de a introduce „romanul contemporan”, expresie prin care generaţia de la 1850 se străduia să distingă acest gen de „romanul istoric”.

Dar dacă Regeneraţia de la 1851, sprijinită de forţele progresiste ale septembrismului, a răsturnat dictatura lui Costa Cabrai şi a creat un climat favorabil difuzării socialismului utopic în Portugalia, ea a inaugurat totodată o eră de aparentă stabilitate politică prin programul aşa-numitelor „îmbunătăţiri materiale”. Începe construirea de căi ferate, şosele, poduri etc., finanţate de capitalurile naţionale şi străine, pe care statul le preia şi le garantează. Se ajunge la o

etapă iluzorie de bună stare economică odată cu distribuirea dobânzilor, cu crearea unor noi locuri de muncă şi cu dezvoltarea comerţului cu produse agricole pe scară naţională datorită mijloacelor de transport. Ideea de progres a fost legată de ideea perfecţionării tehnice şi mai ales de imaginea maşinii cu aburi. Mulţi din foştii „socialişti" aderă la această politică ce s-a numit mai întâi „Regeneraţie", apoi „Fontism" (după numele principalului său executor, Fontes Pereira de Melo), iar partidul septembrist s-a dizolvat, practic. Această situaţie, care îi favoriza mai ales pe marii proprietari agricoli şi pe marii oameni de afaceri care împrumutau statul, coincidea cu crearea celui de-al doilea Imperiu, în Franţa, care a sprijinit, după cum se ştie, burghezia financiară franceză.

Dar ideile din 1848 erau mereu actuale şi alimentate de literatura de protest determinată, în Franţa, de reacţiunea personificată de Napoleon al III-lea, literatură care şi-a avut marele său exponent în Victor Hugo exilatul.

În literatura portugheză se fac simţite efectele acestei noi faze economico-sociale. Júlio Dinis este animat de un optimism progresist; criza prin care trecea tradiţionalul fel de viaţă rural îl inspiră pe Camilo; literatura de protest îşi are adepţii ei.

Poezia de protest. În noile reviste de poezie, ca *O Novo Trovador* din Coimbra (1851 – 1856), *O Bardo* (*Bardul*, 1852 – 1854) şi *A Grinalda* (*Ghirlanda*, 1855 – 1869), din Porto, apar multe manifestări de nonconformism şi protest social.

Influenţa lui Victor Hugo se accentuează. O serie de poeţi portughezi, grupaţi în jurul revistei *Grinalda*, ca Faustino Xavier de Novais, care încearcă o satiră de tipul celei tolentine, Alexandre de Conceição, autor al versurilor intitulate *Alvoradas* (*Zorile*, 1856), fraţii Alexandre şi Guilherme Braga (1845 – 1874) şi alţii, îi satirizează pe „baronii” şi pe „brazilienii” înaltei burghezii, mânuind un vers viguros şi combativ, în care se simte alexandrinul lui Hugo.

Tot din Porto vine şi António Augusto Soares de Passos (1826 – 1860), a cărui celebritate se datorează pe nedrept unui poem macabru, *Noivado de Sepulcro* (*Logodna sepulcrală*), considerat prototipul aşa-numitei poezii „ultraromantice”. În realitate, acest ton macabru alternează cu ideea grandoarei omului şi se integrează într-o viziune cosmică ce atinge uneori culmile marii poezii. El creează poezii protestatare în tradiţia lui Herculano (vezi *O Firmamento*).

Desigur, şi alţi poeţi, nu numai cei din Porto, au dat dovadă de o vervă de tribun şi pamfletar asemănătoare cu cea a lui Mendes Leal.

Poemele narative. Poemul narativ cultivat de Garrett, care s-a inspirat în special din Byron, cunoaşte din nou o anume vogă în epoca Regeneraţiei. Bulhão Pato versifică aventurile şi iubirile Paquitei cu spaniolul Pepe, care termină prin a fi un erou al libertăţii în ultimele cânturi ale poemului. Pinheiro Chagas compune un *Poema da Mocidade* (*Poem de tinereţe*), rămas până astăzi în istoria literaturii prin prefaţa lui Castilho, care a deschis polemica „bunului simţ şi a bunului gust”.

De mai mare circulaţie sunt însă romanele versificate ale lui Tomás Ribeiro (1831 – 1901), care vorbesc despre „acţiunea practică şi socială a poeziei” şi încearcă să inaugureze „realismul” în literatură, ducând această preocupare până într-acolo încât se făleşte cu versul său intenţionat alb. În al său *Don Jaime* (1826), care a cunoscut un extraordinar succes, umanitarismul creştin se confundă cu idealurile progresiste de la 1848. El combate în acelaşi timp un curent, pe atunci la modă printre cercurile stângiste, favorabil unităţii iberice. *A Deljina de Mai* (*Deljina râului*), apărut în 1868, încearcă să denunţe unele mizerii sociale ce prezintă aspecte de un realism descriptiv. Influenţa lui Victor Hugo este manifestă în ambele poeme.

João de Decis. Tot epocii Regeneraţiei, dar ocupând un loc cu totul special, îi aparţine şi poetul din Algarvia, João de Deus (1830 – 1896), căruia i-au trebuit zece ani să-şi termine cursurile de la Facultatea de Drept din Coimbra, unde şi-a creat o faimă legendară şi a exercitat diferite meserii umile pentru a se putea întreţine. El a ajuns să fie ales în Parlament de prietenii ce s-au folosit de popularitatea lui şi a terminat prin a se dedica activităţii de introducere a metodei sale de lectură şi de educaţie populară. Opera sa, pe care a risipit-o cu nepăsare, a fost culeasă de admiratori în volumul *Campo de Flores* (*Câmp de flori*, 1896). El a fost răsfăţat şi venerat de mica burghezie republicană, ale cărei aspiraţii le-a împărtăşit.

Personalitatea sa artistică este greu de

clasificat într-o şcoală literară anume. Ignorând în mod aparent convenţiile lamartiniste ale poeţilor de la *Trovador*, pe care cu siguranţă le-a cunoscut, locurile comune ale retoricii medievale, ca şi temele şi stilul numite „realiste" pe atunci, Deus a fost capabil să ajungă la un mod de exprimare superior aceluia ce caracteriza literatura din timpul său, mod în care inspiraţia populară se îmbină cu fluiditatea frazei lui Camões, fiind un fel de deschizător de drumuri pentru poetul António Nobre. Tema sa de predilecţie este dragostea în formele ei cele mai elementare de adoraţie şi de dorinţă, fără drame, fără duplicitate, dar învăluită în aura înălţătoare pe care Camões a moştenit-o de la Petrarea. Adeseori conţinutul este burghez, acelaşi pe care-l găsim şi în *Marilia de Dirceu*. Pentru a-şi exprima extazul, el foloseşte torente de imagini, ce nu reflectă preocuparea de a fi originale, şi un limbaj obişnuit în care rima se naşte spontan. Sunt remarcabile şi s-au bucurat de o bine meritată popularitate cele câteva satire de mici dimensiuni, ce exprimă în general punctul de vedere al micii burghezii.

Prin nonconformismul său faţă de romantismul convenţional şi prin polemica pe care a dus-o cu Castilho în 1863, João de Deus a fost considerat, de Antero de Ouental, un precursor al generaţiei de la 1865.

Proza. După romanul *Viagens na Minha Terra*, care nu a avut niciun ecou, au loc, între 1850 – 1860, primele încercări de creare a unui roman de moravuri contemporane. În *Memórias de Um Doido*, menţionat mai sus, ca şi în romanele

lui

Iulio Machado, se simte influenţa lui Balzac. În *A Vida em Lisboa*, Machado încearcă să facă o caracterizare a înaltei burghezii din Lisabona şi a boemei literare şi artistice, subliniind rolul corupător al banului. Romanul *Mário* (1868), de Silva Gaio, s-a bucurat de un mare succes. În afară de faptul că acest roman se ocupă de o epocă nu prea îndepărtată de cea în care trăieşte autorul, epoca luptelor liberale, el poate fi considerat un adevărat roman istoric.

Dacă până la Camilo romanul de moravuri n-a reuşit să se impună, în schimb povestirea s-a bucurat de mai mult succes. Printre povestitori s-a remarcat acelaşi J.C. Machado, care, în afară de o lucrare în care se ocupă de moravuri, de cronici şi de cărţi de călătorii, ce ni-l reamintesc îndeaproape pe Ramalho Ortigão din *Apontamentos de Um Folhetinista* şi *Recordaoes de Paris e Londres* (*Observaţiile unui foiletonist* şi *Amintiri din Paris şi Londra*), ne-a lăsat şi cărţi de poveşti, cea mai cunoscută fiind *Contos ao Luar* (*Poveşti la lumina lunii*, 1861), carte în care amorurile fatale caracteristice ultraromantismului sunt temperate de umor şi în care portretele de femei, uneori foarte sugestive şi bine caracterizate, alternează cu întâmplări dintre cele mai fanteziste. Stilul povestirilor lui J.C. Machado este poate cel mai clasic, mai rafinat şi mai sugestiv stil din proza portugheză, situându-se la acelaşi nivel cu Garrett şi Eça de Queirós.

Uii alt povestitor demn de reţinut este Rodrigo Paganino (1835 – 1863) care încearcă să

moralizeze clasele obidite în *Contos de Tio Joaquim* (*Poveştile unchiului Ioachim*). El este un precursor, în ce priveşte stilul naiv şi conţinutul optimist şi conformist, al romanelor ţărăneşti ale lui Júlio Dinis.

Dintre aceste încercări literare, astăzi mai mult sau mai puţin uitate, nu trebuie reţinută decât opera lui C.M. Branco.

Camilo Castelo Branco. Rămas de mic orfan de tată şi de mamă, Camilo (1826 – 1890) a fost educat într-o vilă din Trás-os-Montes (sătucul Samarda) de un unchi din partea tatălui. Acesta l-a pus să studieze latina şi operele scriitorilor clasici din secolele XVI ŞI XVII. Şi-a petrecut o parte din tinereţe la Vila Real din Trás-os-Montes, unde a iubit prima oară o ţărancă din regiune. Contactul cu literaturile moderne se face oarecum la întâmplare. El are o predilecţie pentru lecturile romaneşti: îi citeşte superficial pe Eugène Sue şi Arlincourt, ca şi pe Chateaubriand sau pe Balzac.

Cam pe la vârsta de 20 de ani soseşte în Porto şi se face cunoscut prin aventurile sale galante în mediul boem ce frecventa *Café Guichard* şi curta actriţele. Face o pasiune pentru o doamnă cultivată, căsătorită cu un burghez bogat, care îl duce aproape la sinucidere şi la o scurtă şedere într-un seminar teologic. După aceste întâmplări fuge cu o altă femeie, Ana Plácida, căsătorită la rândul ei cu un mare negustor. Veşnicul îndrăgostit este arestat şi judecat, dar mai târziu se leagă definitiv de o altă femeie, căsătorindu-se. Nereuşind să termine cursurile Academiei Politehnice din Porto, nici pe cele ale Şcolii

Medico-Chirurgicale, Camilo se foloseşte de imaginaţia sa fecundă şi de pana sa uşoară pentru a-şi câştiga existenţa: multă vreme el este cel mai citit şi mai tipărit scriitor portughez. Ultimii ani petrecuţi la ferma din San Miguel de Ceide sunt un lung şi extenuant martiriu de ocnaş al literelor, obligat să scrie într-una pentru a se întreţine, în cele din urmă orbeşte şi se sinucide.

În foarte vasta sa operă se pot discerne mai multe serii, care uneori se încrucişează şi se confundă: romanul-foile ton, scris în maniera lui Eugène Sue sau Alexandre Dumas – aventurile unui misterios personaj, adeseori un condamnat întors din exil, care prilejuiesc unele povestiri sau evocări istorice, cum sunt *Mistérios de Lisboa* (*Misterele Lisabonei*), *Livro Negro de Padre Dinis* (*Cartea Neagră a părintelui Dinis*); romanul de dragoste tragic – îndrăgostiţi pe care inegalităţile sociale sau ura dintre familii îi despart în mod iremediabil: *Amor de Perdição* (*Iubire şi pierzanie*); romanulsatiră, în care sunt caricaturizate anumite personaje-tip, în general burghezul bogat sau portughezul întors din Brazilia, precum şi provincialul stabilit la Lisabona: *A Queda de Um Anjo* (*în căutarea unui înger*), *O Que Fazem Mulheres* (*Ce fac femeille*); romanul de moravuri săteşti: *Novelas de Minho* (*Nuvele din Minho*), *Brasileira de Prazins* (*Braziliana din Prazins*); romanul istoric, mai ales cel ce se referă la secolul al XVIII-lea: *O Judeu* (*Evreul*, de António José da Silva), *O Olho de Vidro* (*Ochiul de sticlă*).

În ultima fază a carierei sale literare, Camilo

a fost influenţat de romanul naturalist, pe care l-a imitat satiric în *A Corja* (*Banda*) şi o *Eusébio Macărio*.

Locurile obişnuite în care se petrec cel mai adesea aceste nenumărate întâmplări sunt orăşelele de provincie şi satele, precum şi oraşul Porto. Camilo evocă atmosfera conacelor boiereşti dinaintea revoluţiei liberale, a mănăstirilor în care părinţii îşi închideau fetele neascultătoare, a cârciumilor de ţară în care se puneau la cale hoţiile şi asasinatele din satele din fundul văilor, scufundate în adâncul nopţii, a munţilor unde lupii hărţuiesc turmele de oi.

Personajele ce aparţin acestor medii sunt, în general, supravieţuitorii sau doar amintirile unei lumi dispărute: vechiul judecător de pe vremea Doamnei Maria I; comerciantul cu afaceri în Brazilia, călugăriţele, potcovarul care-şi riscă viaţa pentru nobilul senior în slujba căruia este; proprietarul de pământ din provincie care se duce la Lisabona pentru a fi ales deputat. Chiar dacă aceste personaje sunt plasate în actualitate, simplul fapt că ele aparţin unei anumite epoci revolute le face să aibă o oarecare nobleţe; tatăl, banditul de drumul mare, portughezul întors din Brazilia. Camilo este portretistul vestigiilor unei luni răsturnate de liberalism, vestigii ce mai supravieţuiau în unele colţuri uitate de provincie.

Profunzimea psihologică a intrigii camiliene ar putea fi considerată de factură preromantică. Dragostea contrariată de convenţiile sociale, fie că îndrăgostiţii făceau parte din categorii sociale diferite, fie că bătrânii bogaţi îşi cumpărau

nevestele, fie că familiile se urau, constituie matricea acţiunii care în mod obişnuit se termină cu o dramă adesea sângeroasă. Implicit se afirmă dreptul la dragoste. Ea se legitimează şi se justifică prin ea însăşi, prin spontaneitatea ei. Cel ce vrea să se pună în calea îndrăgostiţilor este ridicol sau odios: părinţii criminali, bătrânii pretendenţi ramoliţi, verii cu sentimente josnice. Femeia, indiferent de categoria socială din care face parte, de la ţărancă şi muncitoare până la tânăra nobilă, este aproape întotdeauna îngerul iubit, capabilă de orice sacrificiu, victima egoismului, a vanităţii sau a capriciilor bărbatului. Această atitudine îl pune în situaţia să cerceteze cauzele unor probleme pe care atât scriitorii romantici cât şi cei realişti le-au ignorat, cum ar fi problema frustrării femeii pe plan erotic, tratată cu pregnanţă în *A Brasileira de Prazins*. Toate acestea nu exclud un anumit convenţionalism în opera sa, fie impus de protectorii săi, fie de gustul publicului care-l susţinea. De aceea, eroii romanelor sale sunt lipsiţi de autenticitate. Ei sunt doar nişte manechine cărora autorul le împrumută anumite sentimente, iar viaţa lor interioară se desfăşoară în mod forţat şi incoerent. Aceste personaje sunt lipsite de profunzime psihologică. Camilo încearcă să o înlocuiască cu anumite banalităţi la modă. Unele personaje însă dau dovadă de o extraordinară forţă de caracter în desfăşurarea pasiunilor lor, care le duc la autodistrugere. Personajele secundare, ca potcovarul din *Amor de Perdição*, pietrarul din *Novelas de Minho*, şi din unele povestiri ca cea a

morţii lui Zeferino sau cea din primele pagini din *Maria Moisés*, sunt opera unui fin observator de tipuri şi moravuri care este în acelaşi timp şi un extraordinar povestitor. Unele dialoguri, prin justeţea cu care definesc situaţiile şi prin redarea exactă a unui anumit tip de comportament psihologic, le egalează doar pe cele ale lui Gil Vicente. Atunci când încearcă să pătrundă în drama intimă a îndrăgostitului sau să facă portretul omului de excepţie, Camilo devine convenţional şi foloseşte expresii gata făcute.

Limba lui Camilo este uneori pusă în dificultate de declamaţia romantică; dar el dă dovadă, în pasajele sale cele mai reuşite, de o capacitate extraordinară de a surprinde mişcarea şi de a caracteriza în mod concret şi clar obiectele. Economia sa de resurse este remarcabilă. Trăgând învăţăminte din experienţele pseudonaturaliştilor, Camilo dispreţuieşte adjectivarea, preferând să-şi aleagă cu prudenţă substantivele şi verbele. Este departe de a fi un inovator de limbă de talia lui Garrett sau Eça de Queirós. În opera sa, tonul arhaizant se armonizează perfect cu prezentarea supravieţuitorilor unei lumi tradiţionale pe cale de dispariţie.

Camilo este poate singurul scriitor portughez influenţat într-adevăr de Balzac. Îi lipseşte însă obiectivitatea şi spiritul analitic caracteristic oricărui scriitor realist. El oscilează între lirism şi sarcasm. Adesea, în loc de portret el face caricatură. Uneori proza sa este lirică şi satirică. Structura psihologică şi ritmul susţinut al celor

mai bune romane ale sale de dragoste sunt marcate de simţul tragicului.

Dar romanul camilian se apropie de cel preromantic şi prin structura sa romanescă. Acţiunea şi descrierea sunt neglijate; sentimentul timpului nu este sugerat. Camilo este încă departe de romanul burghez.

Júlio Dinis. Rolul de a fi construit, pentru prima oară în Portugalia, un adevărat roman modem (făcând abstracţie de cazul izolat al romanului *Viagens na Minha Terra* de Garrett) i-a revenit unui medic din Porto, care făcea parte din marea burghezie a oraşului şi se formase la şcoala romancierilor englezi, Joaquim Guilherme Gomes Coelho (1839 – 1871), cunoscut mai ales sub pseudonimul de Júlio Dinis.

Categoriile sociale din romanele sale sunt: burghezia comercială din Porto, cea rurală şi marii proprietari absenteişti. În romanul în care descrie atmosfera oraşului Porto, intitulat *Uma Família Inglesa*, acţiunea se desfăşoară în jurul pieţei în care mişună negustorii mari şi mici, contabilul, comisionarul, casierul, capitalistul retras, băiatul de bani gata, moştenitor al unei mari firme. Júlio Dinis ne introduce apoi în atmosfera de familie a câtorva personaje: micul palat al bogatului exportator de vinuri, reşedinţa mai modestă a contabilului şi, în treacăt, interiorul aproape mizer al ajutorului de contabil care-şi întreţine cu greu mama văduvă. Alteori îl însoţim pe moştenitor la marile festinuri carnavaleşti la Águia de Ouro, unde întâlnim tineri din „lumea bună”, ce duc o viaţă frivolă şi fără griji. Când Júlio Dinis ne

transportă la ţară, *As Pupilas de Senhor Reitor* (*Pupilele domnului Rector*), atmosfera devine mai convenţională: casa ţăranului bogat este descrisă destul de vag, dar în culori proaspete, noi. El se ocupă mai ales de centrul bârfitorilor pământului, de târgul la care se adună ţăranul, brazilianul, fiul moştenitor decăzut, candidatul la deputăţie şi evlavioasa satului sau slujnica domnului abate. Júlio Dinis ne introduce în atmosfera burgheză a proprietarului în *A Morgadinka dos Canaviais* (*Moştenitoarea stujăriei*), sau în conacul singuratic al nobilului ruinat de Revoluţie, în care un bătrân călugăr dormitează visând la felurile mesei următoare (*Os Fidalgos da Casa Mourisca*) (*Nobilii de la conacul maur*).

Aceste personaje se deosebesc de cele din romanele lui Camilo. Negustorul din Porto este englezit şi modern; bătrânul contabil este un liberal care s-a luptat pe vremea asediului. Toţi au obiceiul de a citi ziarul, fie „Times”, fie gazeta locală şi foiletonul ei. Încrederea optimistă în mărirea averilor, în puterea iniţiativei, în răsplata muncii, zdruncină fatalismul nobilului decadent. În afară de ţăranii care prosperă protejaţi de legislaţia liberală, spre deosebire fiul moştenitor sau nobilul scăpătat care se află în mizerie, din romanele lui Júlio Dinis mai fac parte învăţătorul, inginerul de drumuri, deputatul. Unele conflicte ce iau naştere în romanele lui Júlio Dinis rezultă din transformarea tehnică în curs: construirea unei şosele provoacă conflicte dramatice în *A Morgadinka dos Canaviais*; contrastul dintre vechiul servitor al nobilului, căruia revoluţia

socială i-a deschis drumul spre bogăţie, şi stăpân, care din cauza neadaptării la noile condiţii se ruinează puţin câte puţin, constituie tema romanului *Os Fidalgos da Casa Mourisca*.

Această viziune asupra societăţii timpului său este de un optimism superficial care se concretizează în deznodământul romanelor ce povestesc sistematic ascensiunea socială a săracului prin căsătoria cu bogatul sau nobilul. Nota tragică este dată de reacţiunea clericală care umbreşte *A Morgadinka dos Canaviais*. Júlio Dinis notează, în treacăt, degradarea regimului parlamentar de pe urma căruia profită o mână de politicieni şi proprietari, fiind în acest sens, alături de Herculano, un mentor al burgheziei portugheze mici şi mijlocii.

Acest sincronism cu idealurile şi credinţele burgheziei din vremea sa, ca şi superficialitatea, explică în parte extraordinărui succes al lui Júlio Dinis. Dar acest succes se datorează mai ales artei sale de a construi romane, combinând în chip fericit multiplii factori ce concură la alcătuirea acestui gen literar. Tipurile sunt caracterizate în mod magistral, cu o uşoară nuanţă caricaturală şi umoristică ce nu exclude o oarecare bunăvoinţă. Unele personaje au chiar o viaţă interioară, cel puţin până în momentul în care autorul hotărăşte să le orienteze spre un deznodământ fericit; mecanismul asociaţiei de idei este surprins de un spirit ascuţit care pătrunde până în zonele subconştientului. Aceasta nu-l împiedică pe autor să rămână la aceleaşi personaje puternic ancorate în mediile respective, mai ales în mediul familiar

burghez, idealizat cu optimism şi duioşie lirică. Puterea de a sugera atmosfera, lăsând timpul să se scurgă în afara acţiunii, este poate calitatea sa cea mai mare. Paralel cu scenele în care pare că nu se întâmplă nimic în afara rutinei, apar momentele dramatice de tensiune şi deznodământ rapid.

Deşi avea idei preconcepute de clasă şi era de o superficialitate ideologică ce reflectă euforia programului „îmbunătăţirilor materiale”, Júlio Dinis a făcut un pas înainte în domeniul prozei de ficţiune, creând, în Portugalia, genul burghez şi modern prin excelenţă, romanul „contemporan”, fiind desigur în asentimentul unui public care avusese timp să se maturizeze de la primele încercări de roman istoric.

Stilul său, impersonal, necaracteristic, corect, fără ornamente, făcut pentru cititorul obişnuit, este foarte semnificativ, reflectând preferinţa publicului pentru limbajul sobru şi funcţional.

Capitolul XV REALISMUL

Conceptul de realism şi caracteristicile sale. Pe la jumătatea secolului al XIX-lea are loc în Franţa o reacţie împotriva miturilor şi a iluziilor de mentalitate romantică, mai ales împotriva unui anumit fals idealism şi a înfrumuseţării fanteziste a realităţii. Expresia majoră a acestei critici la adresa romantismului se află în romanul *Madame Bovary* de Flaubert. Doamna Bovary caută să se împlinească într-o dragoste posibilă doar în romane. Incapabilă să se adapteze la realitate, ea se sinucide. Marele poet Baudelaire îşi cântă decepţia şi oboseala psihică. Nesocotind idealurile

romantice, el arată unei prostituate un hoit în locul lunii pe care Lamartine o arăta delicatei Elvira. Această mişcare împotriva romanticilor de la 1830 se numeşte în sens restrâns „realism”. Realiste sunt şi romanele englezeşti cu tendinţe obiective (Thackeray, George Eliot).

Dar această voce, care îşi exprimă oarecum dezamăgirea provocată de o societate ce se afla sub semnul unui mare avânt tehnic, al unor concentrări de capital şi al risipei înspăimântătoare de lux şi de ostentaţie ce caracterizează cel de al doilea Imperiu, se uneşte cu cea a forţelor progresiste, în mare parte de inspiraţie romantică, ce luptă împotriva aceluiaşi al doilea Imperiu. Victor Hugo, exilat la Guemesey, se transformă într-un mare poet pamfletar, renunţând la erotismul romantic. Michelet povesteşte în opera sa istorică epopeea eliberării oamenilor de ideea fatalităţii, ducând în acelaşi timp o campanie anticlericală. Teoreticienii socialismului utopic continuau să fie ascultaţi, mai ales Proudhon.

Tot cam în aceeaşi perioadă se deschid noi perspective în domeniul ştiinţei, care corectează viziunea mecanicistă din secolul al XVIII-lea. Ştiinţele naturii fac un pas înainte prin teoria evoluţiei speciilor, definită de Darwin, care furnizează noi argumente în sprijinul ideii unui progres continuu al omenirii. Istoria naturii, în permanentă transformare, apare ca o prefaţă la istoria omului. Istoria religiilor, schiţată doar anterior, este impulsionată şi popularizată de *Originile Creştinismului*, de Renan. Istoria

limbilor, istoria miturilor, arheologia preistorică, contribuie la formarea unei viziuni asupra lumii şi a omului.

Auguste Comte întreprinde o sinteză a filosofiei bazată exclusiv pe date ştiinţifici. Este vorba de pozitivism, care neagă metafizica. Dar, în acelaşi timp, gândirea metafizică germană devine din ce în ce mai cunoscută în Europa latină. Teza hegeliană a dezvoltării naturii şi a istoriei concepută ca un proces dialectic (teză-antiteză-sinteză) se generalizează. Aplicată de Hegel doar la domeniul *ideilor*, metoda dialectică a fost aplicată de alţii şi la domeniul faptelor.

Această efervescenţă ideologica corespunde unei epoci de mare agitaţie politică şi socială: reacţia faţă de regimul lui Napoleon al III-lea, organizarea Internaţionalei I-a (1864), marea mişcare muncitorească din Anglia intitulată „a Reformei" (1868), lupta pentru unificarea Italiei, condusă de Garibaldi, proclamarea Republicii Spaniole (1868).

Criza izbucneşte în 1870 – 1871: trupele lui Vittorio Emmanuele intră în Roma; Napoleon al III-lea este învins de Bismarck, iar la Paris este proclamată *Comuna*, care a impresionat puternic întreaga Europă şi care, până la urmă, a fost înecată în valuri de sânge.

Generaţia de la 187 O. Aceste evenimente au avut ecou şi în Portugalia, unde aparenta stabilitate creată de politica fontistă, sprijinită de bancherii care împrumutau statul şi de marii proprietari de pământuri, n-a reuşit să înăbuşe neliniştea micii burghezii şi a unor intelectuali,

care s-a manifestat şi la unii poeţi din anii 1850 – 1860. În 1868 ia fiinţă un partid numit Reformist, care cere sprijinul poporului, a cărui nemulţumire se manifestă în răzmeriţele din ianuarie. Proclamarea republicii, mai întâi în Spania, apoi în Franţa, a resuscitat idealurile republicane, socialist-utopice şi liberale care au fost răspândite în anul 1850. Comuna din Paris a fost aplaudată în Portugalia, unde au loc în 1871 primele tentative de ramificare a Internaţionalei la Lisabona, în timp ce tot aici izbucnesc primele greve muncitoreşti.

Grupul de intelectuali care a participat la viaţa politică în acest moment culminant a fost denumit şi „generaţia de la 1870”. Mulţi dintre membrii acestui grup s-au format la Coimbra, într-o epocă în care generaţii de studenţi au avut ocazia să intre în contact cu curentele literare, ştiinţifice şi filosofice cele mai noi, prea puţin cunoscute în Portugalia – contact facilitat de faptul că, în 1864, Coimbra a fost legată de Paris printr-o cale ferată.

Eça de Queirós descrie entuziasmul cu care erau primite lăzile, aduse cu trenul, în care se găseau cărţi de Michelet, Victor Hugo, Renan, Proudhon, Comte, Hegel, Flaubert şi alţii. El mai spune că atât zidurile negre ale Universităţii cât şi opacitatea profesorilor să-i „cruzi şi mărginiţi” erau de neclintit, fapt care a dus la nemulţumirea studenţilor care şi-au găsit un conducător în Antero de Quental.

Prima manifestare de răsunet a noilor influenţe în literatură a avut loc într-o scrisoare a lui Castilho inclusă în *Poema de Mocidade*, de

Pinheiro Chagas, în 1865. Castilho critică în această scrisoare temele şi stilul poetic din *Visão dos Tempos* (*Viziunea timpurilor*), de Teófilo Braga, şi din *Odes Moderna's* de Antero Quental (ambele apărute în 1864); Antero îi răspundea într-un pamflet celebru intitulat *Bom Senso e Bom Gosto* (*Bun simţ şi bun gust*), atacând frivolitatea şi anacronismul poeziei lui Castilho, exprimat prin insignifiante exerciţii de rimă în timp ce în Europa se realiza o întreagă revoluţie în gândire şi în societate. Teófilo Braga intervine cu pamfletul *Teocracias Literárias* condamnând practica elogiului şi comperajul literar caracteristice cercului lui Castilho. Antero insistă publicând *A Dignidade das Letras e as Literaturas Oficials* (*Demnitatea literelor şi literaturile oficiale*). A urmat o nesfârşită polemică la care au participat numeroşi scriitori, printre care Camilo şi Ramalho* Ortigao, ambii adepţi ai lui Castilho.

Această polemică marchează triumful unei noi categorii de intelectuali, europenizaţi şi progresişti, asupra unei mentalităţi de tip provincial în spiritul căreia tindeau să se cristalizeze ultimii romantici portughezi. În poezie triumfă acea concepţie liberală şi combativă care, abandonând lirismul individualist, încearcă să fie „vocea revoluţiei", cum spunea Antero, un instrument de luptă împotriva obscurantismului şi în slujba omului. *Légendes des Siècles* de Victor Hugo, constituie un model pentru acest gen de poezie, inspirându-l pe Teófilo Braga în a sa *Visão dos Tempos*.

Grupul din Coimbra se reîntâlneşte la

Lisabona, în anii hotărâtori 1870 – 1871, recoltând noi adepţi, ca Oliveira Martins, Ramalho Ortigao, recent convertit la noua şcoală literară, Guilherme de Azevedo şi alţii. Antero de Quental, care participa la încercările de a crea o organizaţie muncitorească în cadrul Internaţionalei I-a este şi de astă dată şeful grupului. Eforturile lor conjugate duc la alcătuirea revistei *As Farpas* (*Suliţele*), redactată în prima perioadă de Ramalho Ortigao şi Eça de Queirós. Această revistă face o satiră a „lumii oficiale constituţionale, burgheze, înavuţite, doctrinare şi solemne”. A fost iniţiată seria de „Conferências Democráticas”. Acestea erau dedicate răspândirii ideilor celor mai noi şi a cuceririlor ştiinţei contemporane, necunoscute încă în Portugalia. Într-una din primele conferinţe, reluând şi dezvoltând o teză a lui Herculano, Antero susţine că decadenţa popoarelor peninsulare se datorează Contrareformei şi spiritului războinic alimentat de cuceririle de peste mări. Într-o altă conferinţă, Eça de Queirós, vorbind despre „realismul în artă”, se declară pentru funcţia socială a literaturii, ridiculizând romantismul. Tocmai când era anunţată o conferinţă despre „Istoricii critici ai lui Iisus”, guvernul a ordonat să fie închisă sala de conferinţe, dând naştere unui val de proteste în presă şi în Parlament.

Insuccesul Comunei, în 1874, căderea Republicii Spaniole, impasibilitatea regimului portughez, orientarea conservatoare care a urmat politica europeană şi unele consideraţii de ordin particular au dus la dispersarea grupului,

dispersare care s-a accentuat începând din 1880. O parte din ei, înfrunte cu Teófilo Braga, se înscriu în Partidul Republican. O altă fracţiune care dorea să rămână credincioasă socialismului utopic francez, se izolează sau se adaptează la circumstanţele politice de moment. Păstrând totuşi unele afinităţi şi o experienţă comună, ei se regăsesc parţial în alte încercări de organizare, ca cea din 1885, când constituie grupul „învinşilor”, care încerca să sprijine în mod indirect reforma politică iniţiată de Oliveira Martins.

Antero de Quental. Născut într-o familie de nobili cultivaţi din insula San Miguel, în 1843, Antero dovedeşte, în primele şale sonete publicate în 1861, tendinţe mistice alimentate de o solidă educaţie religioasă. La scurt timp însă se îndreaptă către raţionalismul şi radicalismul social, iar între 1863 şi 1865 ajunge marele lider al tineretului din Coimbra, bucurându-se de un inegalabil şi legendar prestigiu. Cuprins de impulsul revoluţionar al epocii, el scrie o poezie combativă sub titlul *Odes Moderna’s* (1864). AnţerQ respinge mai ales temele macabre şi nocturne ale ultraromanticilor, luând cuvântul pentru a lupta sub „strălucitorul soare prieten al eroilor”, ca o trâmbiţă chemând la luptă. Doritor să cunoască climatul social din Franţa revoluţionară, el face un popas la Paris. La întoarcerea sa la Lisabona, el devine unul din principalii animatori ai mişcărilor muncitoreşti şi politice de stânga. Principala sursă a gândirii sale politico-sociale este Proudhon.

Marile experienţe din 1870 s-au reflectat în

mod tragic în viaţa lui Antero, totul fiind amplificat de temperamentul său impulsiv şi extremist, dornic de absolut.

Renunţând la acţiune, Antero sfârşeşte prin a nu vedea niciun fel de finalitate socială în existenţa sa. Însăşi teoria evoluţiei, care stătea la baza transformărilor sociale, devine un lucru fără sens. Antero se întreabă în ce scop s-a realizat «evoluţia biologică şi de ce s-a ajuns de la formele elementare de viaţă la gândirea umană.

Răspunsul este atingerea Absolutului. Acum însă Absolutul se defineşte numai prin negaţie: A NU FI. Să ucizi în tine toate dorinţele, să atingi acea stare de pace absolută, de impasibilitate, acesta trebuie să fie obiectivul omului prudent şi înţelept. În această lipsă de interes faţă de lupta zadarnică a oamenilor, în această despuiere de dorinţe şi tristeţi constă, după părerea lui Antero, eliberarea substanţei spirituale care e încarcerată în închisorile trupului şi tulburată de formele imperfecte ale naturii. Libertatea înseamnă A NU FI. În ultimii ani ai vieţii, Antero se ocupă aproape exclusiv de sanctificarea sa individuală. Sinuciderea, dezminţind presupusa stare de contemplare la care afirma că ajunsese, este sfârşitul previzibil al vieţii lui Antero, în 1892.

Această evoluţie, în care problemele intime şi cele ridicate de viaţa publică sunt strâns legate între ele, s-a cristalizat într-o teorie filosofică pe care Antero a rezumat-o în unele din eseurile sale în proză, mai ales în *Tendências Gerais da Filosofia na Segunda Metade de Século XIX*.

Sonetos oglindesc această lungă şi dureroasă

criză. Urmărind monologul interior, alcătuit în întregime din argumente filosofice, asistăm mai întâi la faza combativă a vieţii sale; apoi, la o meditaţie asupra temelor evoluţioniste, al căror sens, *individual*, este căutat de Antero cu înfrigurare, negarea apărând ca ultima treaptă a unei ascensiuni spirituale, negarea dureroasă şi fără sens. Dar negarea se transformă, până la urmă, într-o idee comodă şi mult dorită, în eliberarea de suferinţa şi oboseala unei agitaţii fără rost. Această dramă intelectuală este profund resimţită: problemele personale ale lui Antero sunt exprimate direct în propoziţii filosofice, ca rezultat al dinamicii unei grave agitaţii emoţionale. De aceea, aproape lipsită de imagini, sau folosind imagini prea puţin originale, în general monotonă sub aspectul ritmului, poezia lui Antero este totuşi profund emoţionantă şi reuşeşte să-i impresioneze până şi pe cei care nu ajung întotdeauna să pătrundă sensurile ei adânci.

Din punct de vedere formal, nu se poate spune că Antero a adus mari îmbunătăţiri poeziei portugheze. Principalii săi maeştri au fost Camões, Herculano şi João de Deus. În

Primăveras Românticа (*Primăveri romantice*), se simte influenţa lui Heine; iar în câteva din compoziţiile din *Odes Moderna's* îl recunoaştem pe Victor Hugo, care i-a inspirat şi pe poeţii dinaintea lui Antero. Poezia sa revoluţionară se distinge de cea a poeţilor din faza Regeneraţiei (Tomás Ribeiro, Alexandre Braga, Alexandre da Conceição etc.) prin vigoarea ei, prin convingerea profundă ce rezidă în ea şi printr-o elevaţie

ideologică, dar nu şi prin inovaţii de natură stilistică.

Eça de Queirós. Marele efort de modernizare formală a literaturii portugheze, de înlocuire a obositelor locuri comune romantice cu un material nou de imagini şi cu noi combinaţii lexicale, se datorează unui prozator, José Maria Eça de Queirós (1845 – 1900). Fiu natural al unui magistrat, scriitor la rândul lui, Quierós duce o viaţă lipsită de evenimente „mai întâi ca student la Coimbra, apoi ca administrator al consiliului din Leina şi, începând de la vârsta de 27 de ani, ca diplomat în Cuba, Newcastle şi Paris. A călătorit prin Orientul Mijlociu, unde a asistat la inaugurarea Canalului Suez, şi în America de Nord. S-a căsătorit la vârsta de 40 de ani cu o doamnă din înalta societate. A murit la Paris unde şi-a trăit ultimii 12 ani din viaţă.

Eça de Queirós şi-a început cariera literară cu o serie de foiletoane publicate în *Gazeta de Portugal* (1866 – 1867), reunite mai târziu în volumul *Prosas Bárbaras* (*Proze barbare*). Este vorba de un fel de poeme în proză scrise într-un stil cu totul neobişnuit în Portugalia, stil care a stârnit nedumerirea şi neînţelegerea contemporanilor săi, obişnuiţi cu uneltele retorice ale romanticilor francezi de la 1830. Eça de Queirós introducea în literatura portugheză un romantism de inspiraţie germană (Michelet, Gérard de Nerval, Heine, Baudelaire); el mai introducea un arsenal de imagini îndrăzneţe, neaşteptate, şi o limbă nouă, foarte franţuzită, pentru a exprima un misticism panteist care

transfigura şi antropomorfiza natura.

Mai târziu, cunoaşterea realismului lui Flaubert, influenţa Cenaclului lui Antero şi lectura atentă a lui Proudhon îi vor cristaliza, în jurul anului 1870, structura ideologică, îi vor disciplina fantezia tumultuoasă şi îl vor înarma cu o concepţie clară despre misiunea scriitorului.

În conferinţa sa de la Casino, în afara faptului că face critica romantismului, din punct de vedere formae, el caută să definească rolul moral şi social al artistului, care, după părerea lui Eça, constă în a zugrăvi în mod obiectiv realitatea socială în vederea îmbunătăţirii acestei realităţi. Este remarcabilă declaraţia sa „Jos eroii!”, ce rezumă una din noţiunile de bază ale romanului realist: „Omul este un rezultat, o concluzie şi un produs al circumstanţelor exterioare”. Drept urmare, romancierul trebuia să relateze nu cazul individual şi excepţional, ci cazul tipic al unei instituţii sau al unui mediu.

Acest criteriu stă la baza unei serii de romane ce debutează cu *O Crime de Padre Amaro*, şi oglindeşte, în ansamblu, diferitele aspecte ale societăţii portugheze.

În *O Crime de Padre Amaro* (*Crima abatelui Amaro*, 1875 se ocupă de viaţa unui mic oraş de provincie şi de influenţa clerului; rolul seminarului şi al spovedaniei; presiunea oligarhiilor locale. În ele apar anumite tipuri, cum ar fi bigotul şi revoluţionarul exaltat şi inofensiv de la 1870.

În *O Primo Basilio* (*Vărul Basilio*), apărută în 1878, puternic influenţată de *Madame Bovary*, el face un tablou al unei familii de mici burghezi din

Lisabona: femeia dependentă materialiceşte de soţ, fără o formaţie morală şi fără o altă cultură decât cea pe care şi-a făcut-o citind romanele de dragoste, care-o fac să evadeze din plictiseala vieţii conjugale; Don Juanul profitor; slujnica umilă. Printre cei care frecventează casa se numără şi un versificator vanitos şi frivol, mulţumit de sine, simbol al literaturii oficiale, şi consilierul Acácio, simbol al politicii constituţionale. La Eça, resortul tragediei este o educaţie deficientă dublată de lectura unor romane care exaltă valorile romaneşti şi zugrăveşte adulterul în culori atrăgătoare.

Prin *Os Maias* (*Familia Maia*, 1880), operă complexă, admirabil construită, Eça pătrunde în intimitatea aristocraţiei şi a propriilor săi prieteni. El arată ignoranţa şi stupizenia slujitorului monarhiei; influenţa ocultă a marelui financiar asupra politicienilor şi a oamenilor de afaceri şi chiar asupra literaţilor care se pretind rebeli; exhibiţionismul ridicol al noului bogătaş; ticăloşia distinsă a omului de lume; frivolitatea şi fantezia romanescă a femeilor din înalta societate.

În *Capitala* (care a fost publicat postum), sunt prezentate mediul ziaristic, cel literar şi acea categorie îndoielnică, decadentă, elegantă, vicioasă, care frecventează anumite saloane de mâna a doua.

În *Os Maias* ne sunt prezentate cauzele principale ale tarelor societăţii portugheze şi părerea autorului despre perspectivele de viitor ale Portugaliei.

Eça este convins de incompetenţa şi de lipsa

de valoare a oamenilor politici. El nu are mai multă încredere în mica burghezie republicană care i se pare superficială şi incultă; aristocraţia, în general, i se pare foarte coruptă şi lipsită de o ideologie proprie; mica burghezie din Lisabona şi cea din provincie este ineficientă din pricina unei false educaţii, a pasivităţii şi a indolenţei în care se complace. Din această mocirlă abia se salvează, aparent doar, acel cerc restrâns format din oameni de bun gust şi de cultură ce se reunesc în casa lui Alfonso de Maia – aristocraţi, latifundiari, scriitori, artişti, grup care este foarte probabil să fi fost format de fapt din confraţii săi: Antero, Oliveira Martins, Ramalho şi alţii. Dar unora dintre ei le lipseşte independenţa materială necesară pentru a acţiona – cazul lui João da Ega, care trăieşte în umbra nobilimii bogate din Ramalhete şi îl cultivă din interes pe importantul financiar evreu Cohen; altora le lipseşte un stimulent moral. Aceşti oameni se află mai ales complet izolaţi într-un mediu care nu-i înţelege şi nu-i urmează. Grupul din Ramalhete cade în indiferenţă, în scepticism rafinat, în diletantism, aceasta fiind concluzia critică a întregii generaţii de la 1870. Eça sfârşeşte prin a nu crede decât în catastrofa care, zguduind violent societatea portugheză, va face să înceapă o nouă istorie.

Din acest tablou al vieţii portugheze lipsesc însă păturile propriu-zis populare: ţăranii, micii proprietari de pământ, muncitorii şi meseriaşii. Era a ajuns la aceste concluzii atât de pesimiste, care l-au dus la resemnare, poate şi pentru că a ignorat această parte a naţiunii portugheze – cea

mai numeroasă şi mai vitală.

Începând cu *Os Maias*, Eça renunţă la marea sa operă de prezentare a vieţii sociale portugheze. În *A Correspondência de Fradique Mendes* (1891), descrie, oarecum cinic, un ideal de viaţă rafinată, de *dandy*. El evocă un ev mediu pitoresc şi pune în valoare, în mod implicit, aristocraţia de viţă veche în *A Ilustre Casa de Ramires* (*Ilustra casa Ramires*, 1897). În „Vida de S. Cristovao" publicată postum în *Ultimas Paginas* (*Ultimele pagini*), idealul său socialist din tinereţe pare să se fi transferat în lumea visului. Se delectează ca un turist într-o ambianţă idilică în *A Cidade e as Serras* (*Oraşul şi muntele*) roman poate mai artificial decât cele ale lui Júlio Dinis.

În toate aceste lucrări abia se mai simt extraordinarele calităţi ale artistului.

Artistul. Eça de Queirós aduce nu numai o tehnică romanescă nouă, dar şi o limbă literară nouă, precum şi unele procedee de exprimare nepracticate până atunci.

În romanele sale, admirabil construite, el descrie relaţia dintre diferitele medii sociale, descriere urmată de prezentarea locuitorilor şi a modului de viaţă pe care aceştia o duc; el tratează timpul ca pe un mediu în care respiră micile grupuri reunite în jurul unei mese la serate. Personajele se caracterizează treptat prin limbaj sau comportament. Fraza dialogată este caracteristică sau definitorie, menţinând constant atenţia cititorului. Şocul provocat de momentele dramatice este foarte bine calculat. *Os Maias* este o capodoperă datorită înlănţuirii fericite a

diferitelor episoade, medii şi acţiuni, care converg spre o dramă unică, dar şi faptului că ea reprezintă o sinteză a unui întreg complex social. Individualul şi socialul se combină în aşa fel încât fiecare personaj este un tip social, reprezentantul unei clase, al unui mediu, al unui tip de educaţie; în acelaşi timp, personajele reuşesc să aibă o personalitate şi o individualitate proprie.

Dar fantezia de care Eça a dat de atâtea ori dovadă în foiletoanele din *Gazeta de Portugal* nu a putut fi înfrânată de savanta construcţie a romanelor sale. Cadrele nu sunt doar pereţi reci sau spaţii goale, mute. Eça a învăţat de la Flaubert lecţia interacţiunii dintre om şi ambianţă, a schimbului permanent ce are loc între lumea obiectivă şi cea subiectivă, folosind adjectivele şi imaginile, care înfrumuseţează şi transfigurează realitatea exterioară. Iar imaginaţia sa creatoare de simboluri se manifestă în episoade ca cel în care João de Ega fuge în vârful picioarelor de la balul Cohenilor, cu masca sa de diavol răvăşit.

Cu toate acestea, construcţia romanelor sale este uneori artificioasă. Intriga nu este întotdeauna implicită jocului factorilor sociali şi morali pe care autorul pretinde că îi analizează. În *Os Maias*, tragedia este declanşată de un incest între fraţi, care se descoperă ca atare doar în final: această întâmplare, cu totul fortuită, n-are nimic comun cu criza morală a *elitei* conducătoare pe care Eça îşi propune s-o analizeze în această carte lipsită de unitate organică, vitală. Pe de altă parte, unele din personajele sale sunt creionate caricatural, cu accente burleşti, proprii mai

curând satirei decât romanului – cum sunt consilierul Acácio, Dámaso Salcede, Eusebiozinho etc., – lipsite de profunzime psihologică. Dar aceasta nu le împiedică să rămână în galeria naţională de tipuri. Consilierul Acácio păstrează o surprinzătoare actualitate.

Eça a trebuit să creeze o limbă nouă. Înlăturând bogatul vocabular al lui Camilo, păstrând numai cuvintele de uz curent, variind însă efectele lexicale prin folosirea unei adjectivări originale, punând, de exemplu, alături de un substantiv denumind un obiect material un adjectiv exprimând o stare afectivă. În afară de aceasta, el a folosit – în parte datorită influenţei lui Flaubert – bogata şi fantastica eflorescenţă de imagini şi de metafore ce caracterizează poezia lui Victor Hugo. Influenţa literaturii franceze a contribuit la simplificarea sintaxei sale. El a abandonat construcţiile clasice, turnurile de frază livreşti, pentru a institui o ordine constantă şi stereotipă a elementelor de vorbire, care orientează atenţia cititorului către conţinutul textului.

Eça de Queirós este un realist, dar nu un naturalist, denumire ce se dă şcolii romanului creat şi teoretizat de Zola. Afinitatea sa cu romanul lui Flaubert este evidentă nu numai pe plan literar, ci şi în interpretarea realităţilor sociale. Spre deosebire de Balzac, care acordă o importanţă capitală bazei economice a procesului social şi psihologic descris în romanele sale, Eça, ca şi Flaubert, pare să atribuie, aproape în exclusivitate, factorilor morali şi de psihologie

socială, cum sunt educaţia şi literatura, dezastrele pe care cărţile sale încearcă să le definească. Pe de altă parte, cu toate că a cunoscut şi a aplaudat teoriile lui Zola, Eça n-a fost niciodată adeptul pretenţiei pseudoştiinţifice ce reducea romanul la un studiu al eredităţii patologice.

Romanul balzacian şi naturalist. Influenţa lui Zola se suprapune celei a lui Eça de Queirós încă din timpul vieţii acestuia, aşa cum o dovedesc lucrările lui Júlio Lourenço Pinto (1842 – 1907) şi cele ale lui Abel Botelho (1850 – 1917). Acesta din urmă este autorul unei serii intitulate „Patologia Social", în care încearcă să explice, prin tare ereditare, evoluţia anumitor tipuri din vremea sa; în scrierile sale găsim tipuri foarte bine conturate, mai ales în volumul de povestiri *As Mulheres da Beira* (*Femeile din Beira*) în care minuţiozitatea tipică descrierii naturaliste este aplicată la unele medii şi personaje camiliene.

Dar, pe lângă influenţa lui Zola, operele lui Teixeira de Queirós (1848 – 1919), cunoscut mai degrabă sub pseudonimul de Bento Moreno, autor a doua serii: *Comédia de Campo* şi *Comedia Burguesa*, mai suferă şi influenţa lui Balzac. Teixeira de Queirós este un excepţional romancier în *Săliistio Nogueira*, o critică adusă marii burghezii şi înalţilor demnitari, mai virulentă poate decât cea a lui Eça de Queirós, pentru că demască interesele materiale care comandă personajele din culise. Teixeira de Queirós ar fi primul romancier portughez care depăşeşte idealismul romantic în problemele feminine.

Toţi aceşti autori se integrează, sub o formă

sau alta, în acel curent de opinii care, începând din 1870, întreprinde reforma societăţii şi a mentalităţii portugheze.

Oliveira Martins. Joaquim Pedro Oliveira Martins (1845 – 1894) a fost, alături de Antero şi de Eça de Queirós, unul din principalii lideri ai generaţiei de la 1870.

Făcând parte din categoria burghezilor intelectuali, Oliveira Martins a fost obligat, din cauza greutăţilor familiare, să intre de timpuriu în comerţ şi să-şi facă o cultură de autodidact, în care cunoştinţele de istorie şi cele de economie politică ocupă un loc aparte. Admirator al lui Herculano, el scrie în tinereţe un roman istoric (*Phoebus Moniz*), dar, întâlnindu-se la Lisabona cu grupul Cenaclului, aderă la ideile acestuia, colaborând mai întâi cu Teófilo Braga, apoi cu Antero de Quental, cu care se împrieteneşte. Lucrează apoi ca administrator într-o mină din Spania, se stabileşte la Porto unde dirijează construcţia şi exploatarea căii ferate Porto-Trofa, conducând în acelaşi timp şi „Biblioteca Ştiinţelor Sociale”. Experienţa de administrator şi tehnician dezvoltă simţul său practic. Ceilalţi confraţi duceau lipsă de aşa ceva.

După eşecul ideilor din anii 1870 – 1872, el începe să se îndepărteze de mişcarea republicano-socialistă şi să se pregătească să intervină în politica dusă de partidele care preconizau instaurarea unui stat socialist şi rapida dezvoltare economică, încercând să se sprijine pe mica burghezie industrială. În acest scop, conduce ziarele *A Provincia* din Porto şi o *Repórter* din

Lisabona, unde s-a transferat în 1885. Tentativa sa de a obţine conducerea Partidului Progresist a eşuat, iar proiectul său de lege referitor la dezvoltarea economiei rurale, pe care l-a prezentat în calitatea sa de deputat, n-a ajuns să fie discutat. A încercat după aceea să se apropie de rege, sprijinit de elita „învinşilor" din care făceau parte, în afară de cei câţiva foşti confraţi, şi anumite persoane distinse din aristocraţia vremii, cum ar fi contele de Sabugosa şi marchizul de Ficatho. Grava criză financiară din 1892 l-a adus în guvern, în condiţii dramatice, sprijinit fiind de rege. El a fost însă aproape imediat destituit, pierzând astfel ocazia mult aşteptată de a-şi asuma conducerea politică a partidului. A supravieţuit doi ani acestui dezastru, dedicându-se biografiilor istorice şi pregătind venirea la putere a dictaturii franchiste.

Exceptând romanul său *Phoebus Moniz*, Oliveira Martins a debutat cu două cărţi, *Teoria de Socialismo* şi *Portugal e o Socialismo*, în care popularizează socialismul proudhonian, adaptându-l la condiţiile de viaţă portugheze. În ambele cărţi, cel mai important lucru este critica sa lucidă la adresa liberalismului şi revoluţiei liberale portugheze. El continuă această operă de îndoctrinare politică mai ales în *Politica e Economia Nacionál* şi în articolele publicate în *A Provincia* şi în *O Repórter*, limitând-o însă la problemele dezvoltării naţionale, pe care Oliveira Martins îşi propunea să o impulsioneze prin desţelenirea pământurilor necultivate şi prin protecţia vamală.

Citindu-l pe Proudhon, prin care l-a descoperit pe Hegel, Oliveira Martins a îmbrăţişat ideea unei dialectici a istoriei. Şcoala istorică germană i-a inculcat ideea că societăţile umane sunt organisme vii, complexe, ce au o existenţă superioară existenţei indivizilor care le compun. Aceste două linii directoare îi inspiră „Biblioteca das Ciências Socials”, în care îşi propune să facă o panoramă a evoluţiei umanităţii, de la apariţia omului (*Elementos de Antropologia*) până la organizarea statului (*História da Republica Romană*), trecând prin *Quadro das Instituções Primitivas*, *Regime das Riquezas*, *Sistema dos Mitos Religiosos* (*Tablou al instituţiilor primitive*, *Regimul bogăţiilor*, *Miturile religioase*) etc. Această panoramă se termină cu o întrebare: care va fi formula politică şi socială a viitorului? În declinul Republicii Romane, Oliveira Martins vede o situaţie similară cu cea în care se află societăţile moderne: pe de o parte, proletarizarea şi decăderea maselor, iar pe de alta, concentrarea bogăţiei şi a puterii politice în mâinile unei oligarhii. Rezolvarea acestor contradicţii, după el, era o dictatură personală, de tipul dictaturii lui Cezar, în care mulţi vedeau o anticipare a regimului lui Bismarck. Aceasta era soluţia pe care, ca om politic, o preconiza împotriva parlamentarismului corupt.

În „Biblioteca das Ciências Socials” exista o completare referitoare la istoria Peninsulei şi a Portugaliei: *História da Civilização Ibérica*, care se ocupă de istoria regatelor din Peninsulă, inclusiv de Portugalia, din punctul de vedere al instituţiilor

sale: *História de Portugal*, în care vorbeşte pe larg despre faptele şi personalităţile regiunii care, după părerea lui Oliveira Martins, făcea parte din complexul iberic, şi *Portugal Contemporâneo*, în care se ocupă cu aceeaşi aplicaţie de istoria regimului liberal portughez (1826 – 1868).

História de Portugal este constituită dintr-o succesiune de tablouri dramatice, în care se dă o mare importanţă activităţii personalităţilor istorice, încercând să se identifice mobilele psihologice ale acestora. Dar un fel de fatalitate conduce aceste momente dramatice către un deznodământ funest: în final, oamenii se transformă în „umbre purtate de aripile destinului”. Această operă se dovedeşte a fi un amplu poem, scris într-un ritm diabolic, cântând, sub formă de epitaf, istoria unei naţiuni care şi-a trăit momentul său eroic în epoca călătorilor pe ape şi apoi s-a stins, credinţa sebastianistă risipindu-se ca cenuşa.

Portugal Contemporâneo. Deşi la fel construită, această operă este mai bogată în idei concrete. Oliveira Martins, prin intermediul naraţiunii, face o critică a liberalismului şi a reprezentanţilor săi, critică uneori contradictorie, în care fie că se condamnă anarhia liberală în numele socialismului, fie că se slăveşte vechiul regim în numele unui tradiţionalism extremist. Respectul cu care tratează unele personalităţi puternice şi autoritare, ca Costa Cabrai, lasă să se întrevadă încă o dată preferinţa sa pentru o soluţionare rapidă şi dictatorială a cazului portughez.

Nu e de mirare că la sfârşitul scurtei sale vieţi, Oliveira Martins – care se îndepărtase mult de primele sale idealuri democratice – căzuse în cultul tipului de erou creat de Carlyle, considerând masele un simplu noroi din care răsare personalitatea supraomului. Aceasta este concepţia ce stă la baza biografiilor sale *Os Filhos de Don João I* (*Fiii lui Ioan I*), *A Vida de Nun Alvares* (*Viaţa lui Nun*Alvares* şi o *Principe Perfeito* (*Principele perfect*). Biografia lui Don João al II-lea a rămas neterminată. Martins a evoluat în epoca în care Antero se dedică ideii de purificare interioară, şi Eça de Queirós, exaltării individualismului lui Carlos Fradique Mendes. Totuşi, cărţile scrise la sfârşitul vieţii sale, ca *A Inglaterra de hoje* (*Anglia de azi*), culegere de impresii de călătorie din această ţară, revelă o percepere exactă a factorilor materiali care au determinat evoluţia sa istorică.

Dar opera sa majoră este *Portugal Contemporâneo*, care nu a fost înlocuită de vreo altă istorie critică a regimului liberal portughez. Celelalte opere, mai ales *História de Portugal*, sunt importante prin calitatea lor artistică excepţională.

Oliveira Martins are, ca cei mai buni romancieri istorici, simţul pitorescului şi o excepţională forţă descriptivă: strălucirea, fastul, „beţia" culorilor şi a formelor, contrastele violente, splendoarea şi mizeria, scenele sângeroase, spectacolul bătăliilor sunt zugrăvite în trăsături uneori cam crude şi simpliste, dar foarte viguroase. El mai are capacitatea de a filma

acţiunea, evenimentul în curs, mişcarea – defilările, marşurile, bătăliile, naufragiile. Are mai ales capacitatea de a transforma într-o dramă vie ideile generale care stau la baza interpretării istoriei unui întreg popor, de-a lungul unei succesiuni de evenimente ce se întind pe mai multe secole. Schemele sale se materializează la nivelul tipurilor şi al sentimentelor. Ele nu sunt alegorii statice, ci îşi trăiesc jocul, dezvăluindu-se în cursul unei acţiuni care nu trenează niciodată şi se îndreaptă impetuos către un deznodământ, în general catastrofal, într-un ritm unic. Istoria Romei, de exemplu, se transformă într-o scenă pe care câteva personalităţi – Hanibal, Scipio, Cato, Cezar – compun o piesă făcută din contraste violente, lupte pe viaţă şi pe moarte, şi care se termină cu spectacolul orgiac al sinuciderii cuplului Antonio şi Cleópatra.

Dar această concepţie despre istoria unei ţări, văzută ca o acţiune unitară ce are o introducere, o desfăşurare şi un deznodământ, totul desfăşurându-se într-un ritm vertiginos, caracteristic stilului descritiv al lui Oliveira Martins, comportă riscurile de rigoare. După ce i-a acordat naţiunii portugheze un certificat de deces în Alcácer Quibir, el nu ştie ce să facă cu perioada naţională care urmează, părând dispus s-o trateze ca pe o fantomă de temut, fantomă pe care Junqueiro o va transforma în Nebunul din *Patria*.

Ramalho Ortigao. José Ramalho Ortigao (1836 – 1905) face parte din grupul de la 1870, redactând împreună cu Eça de Queirós *As Farpas* (1871). Era mai în vârstă decât confraţii săi şi s-a

format într-un alt mediu: în provincialul Porto, pe care l-a descris admirabil în studiul său despre Camilo. Atunci când intervine în polemica din Coimbra, o face în favoarea lui Castilho, din raţiuni morale. O proză elaborată, alimentată continuu de Vieira, constituie stilul său preferat în acea perioadă. Prima metamorfoză are loc după întâlnirea sa cu Eça la Lisabona.

În *As Farpas* atacă literatura romantică înarmat cu lecturile din Proudhon şi critică, în lumina gânditorilor socialişti, moravurile politice ale liberalismului portughez, dând dovadă de un puternic simţ al caricaturii. După plecarea lui Eça în America şi Anglia, Ramalho se întoarce către Teófilo Braga, care-i insuflă ideologia pozitivistă. *As Farpas* devine o operă didactică, bine argumentată ştiinţific, în care se combate ignoranţa generală. În acelaşi timp, Ramalho realizează o remarcabilă descriere a tipurilor şi a obiceiurilor tradiţionale, a mediilor sociale din Lisabona sau din provincie, prezentându-ne o bogată colecţie de tipuri şi situaţii puternic conturate şi zugrăvite în culori vii. Aceste calităţi fac din Ramalho un bun reporter. El se remarcă mai ales prin *A Holanda* (1883). Ramalho apreciază spectacolul; în 1880, el priveşte cu entuziasm aniversarea centenarului lui Camões, pusă la cale de republicani şi stimulată de Teófilo. Dar, în timp, acest neobosit ziarist şi funcţionar al Academiei urcă treptele ierarhiei sociale. După 1880 face parte din grupul „învinşilor”. Curtea exercită o atracţie asupra lui; şi, în timp ce pana sa se complace din ce în ce mai mult în a descrie o

societate conservatoare, pitorescul de dragul pitorescului, o ambianţă convenţional „naţională”, ideologia sa se adaptează şi ea la noile sale relaţii sociale: această metamorfoză îl face adeptul monarhiei, iar *Últimas Farpas* (*Ultimele suliţe*) sunt de fapt un atac la adresa republicanilor.

Poeţii Noii Şcoli. *O des Moderna's* de Antero de Quental, semnifică apariţia unei poezii combative portugheze, orientată spre o reformă de tip social şi politic, având ca temă principală lupta împotriva reacţiunii religioase şi a nedreptăţilor sociale. Noua poezie, structurată de gândirea revoluţionară contemporană, se opune liricii individualiste. În tehnica poetică reînnoită de Baudelaire (*Fleurs du Mal*, 1857), ce constă în redarea exactă a atmosferei pariziene, poeţii aşa-numitei „şcoli noi” descoperă un anumit colorit şi teme pe care le folosesc pentru a descrie corupţia societăţii contemporane: lumea oropsiţilor de soartă şi a prostituatelor, strada murdară şi sordidă.

După Antero, cel mai important poet al acestei şcoli este Guilherme de Azevedo (1839 – 1882). În *Alma Nova* (1872), el foloseşte un vocabular în fond convenţional (nămol, haznale, „arhanghel”-prostituată), pe care îl pune însă în slujba unei critici patetice a pasiunii.

Guerra Junqueiro. Cel mai tipic reprezentant al acestui grup este Abilio Guerra Junqueiro (1850 – 1923), care s-a format la Coimbra şi a intrat apoi în birocraţie. El a fost ministru al Republicii Portugheze la Berna. De acord cu grupul „Conferinţelor democratice” şi sprijinit de acesta,

el satirizează, ca şi Eça, idealul de dragoste al romantismului, în *A Morte de Don João* (*Moartea lui Don Juan*, 1874) şi ideologia clericală în *A Velhice de Padre Eterno* (*Bătrâneţea tatălui din ceruri*, 1885). Aderând la propaganda republicană, ca şi Teófilo Braga şi Ramalho Ortigao, el se face ecoul marii mişcări populare provocate de Ultimatum, în *Finis Patriae* (1890), şi poetizează, în *A Pătria* (1896), atacul lui Oliveira Martins împotriva Casei de Bragança. Aceste lucrări au pregătit mişcarea de la 5 octombrie 1910. Junqueiro a cultivat şi alte teme cu caracter mai puţin actual, în *Musa em Férias* (*Muza în vacanţă*), şi a evoluat, prin *Os Simples* (*Cei simpli*, 1892, spre un lirism pretins cosmic care a culminat în *Orações* (*Ode*).

Prin poemele sale pamfletare, Junqueiro a fost o forţă activă şi dinamizatoare a păturilor mic-burgheze. A cunoscut o popularitate care, pe vremea aceea, nu era egalată decât poate de cea de care se bucura João de Deus.

O scrupuloasă analiză critică a operei sale, făcută ulterior, a scos în evidenţă unele ilogisme, contradicţii, efecte facile şi chiar o lipsă manifestă de gust. În acest caz ea nu mai poate fi deci studiată după criteriile folosite în analiza poeziei metafizice a lui Antero de Quental. Pe de altă parte, anticlericalismul său este de suprafaţă, umanitarismul său este declamatoriu şi demagogic, armonizându-se perfect cu acceptarea tuturor prejudecăţilor burgheze. În fond, panteismul său, pretins mistic, corespunde unei ideologii de proprietar rural avut. Dar nu trebuie

uitat ceea ce este original şi pregnant în opera lui Junqueiro; mai întâi, extraordinarul simţ al caricaturii" apoi, o capacitate aproape primară de a-şi exprima ideile (pe care el nu le pretindea originale) în simboluri vii, aşa cum se întâmplă cu Nebunul din *A Pátria*, mitificare a Portugaliei din *História* lui Oliveira Martins, sebastianistă şi lipsită de sufletul care i-a fost furat şi, în sfârşit, verva sa stilistică, bogăţia de imagini care au contribuit la reînnoirea versului portughez.

Gomes Leal. Fiu al aceleiaşi generaţii ideologice, António Duarte Gomes Leal (1848 – 1921) este unicul rival al lui Junqueiro, prin virulenţa sasatirică şi printr-o oare care demagogie oratorică. S-a remarcat în 1875 cu *Claridades de Sul* (*Lumini din sud*). În poezia sa există multe locuri comune, stilul său este de o verbozitate difuză, o cultură prost asimilată duce la grave confuzii de idei, dar el îşi are momentele sale de geniu pe care, din păcate, niciun alt portughez din epoca sa nu le-a atins. Mai mult chiar decât Junqueiro, el este unul din novatorii expresiei poetice portugheze, în special prin bogăţia şi ineditul imaginilor ce sugerează corespondenţe îndrăzneţe anunţând simbolismul. Virulenţa satirică manifestată în unele din compoziţiile sale, reunite în parte în *Anticristo* şi *Fim de Um Mundo* (*Sfârşitul unei lumi*), alternează cu predilecţia sa pentru ocultism, cu un sentiment apocaliptic al catastrofei, care-l fac să se îndrepte, în ultima fază, spre catolicismul copilăriei sale, exprimat în *História de Jesus* şi în *Senhora da Melancolia* (*Doamna Melancolie*). În

ultimii ani ai vieţii, căzut în cea mai neagră şi degradantă mizerie, distrus de alcool, dormind pe băncile de pe Bulevard, sub cerul liber, Gomes Leal pare o completare a acelei serii de eşecuri din Eça în *Os Maias*.

Cesário Verde. Dar un alt poet, aproape din aceeaşi generaţie, pe atât de exact şi concis pe cât de difuz şi prolix era Gomes Leal, pare să fie într-adevăr un deschizător de drumuri în poezie. Cesário Verde (1855 – 1886), deşi împărtăşeşte idealurile „noii şcoli" şi ale agitaţiei republicane, este totuşi un poet singular şi fără înaintaşi, un poet a cărui influenţă se va face simţită abia mult mai târziu, poate şi pentru că opera sa a fost editată postum (*O Livro de Cesário Verde*, 1901).

El a reuşit, ca nimeni altul, să dea o expresie poetică realităţii obiective şi cotidiene. În opera sa coşul florăresei, pepenii, merele, lemnul pomilor, uneltele dulgherilor, străzile din Lisabona, vitrinele magazinelor, dimineţile de lucru şi nopţile luminate cu lămpile de gaz capătă frumuseţe şi sens. Toate acestea sunt redate într-o formă impresionant de exactă, fără emfază, cu aparentă impasibilitate, într-un limbaj care reuşeşte să fie cel curent. Poetul detestă abstracţiunile şi se simte fericit atunci când găseşte „materiale", forme pe care ochii săi, mirosul său, mâinile sale le simt, şi care fac să-i „cânte" simţurile.

Dar această predilecţie pentru realitatea senzorială nu este a unui sibarit, colecţionar de senzaţii mai mult sau mai puţin excepţionale. Ea este, dimpotrivă, o dovadă de bun simţ, de

sănătate fizică şi morală, de dragoste, care îl fac să se dedice unei „munci tehnice, laborioase”, să protesteze împotriva unei societăţi care-l dispreţuieşte pe cel ce munceşte şi îl acoperă de privilegii pe trândav. Cesário a descris, ca nimeni altul, străzile Lisabonei – dar a făcut-o ca pe un protest împotriva degradării umane, a iluziilor pierdute în dosul pereţilor cazărmilor şi mănăstirilor, pe uliţele din Cartierul de Sus sau din Alfama, unde mizeria face să bântuie frigurile galbene. Sufocându-se în oraş ca într-un puţ, poetul visează la eroii luminoşi ai viitorului care ar putea să se nască într-o lume mai raţională şi să populeze un oraş înfloritor.

Dintre poeţii aşa-numitei „şcoli noi”, doar Cesário a reuşit să o rupă cu retorica romantică, creând o expresie cu totul nouă, în acord cu exprimarea directă a unui nou conţinut. Este singurul poet cu adevărat „realist” al secolului al XIX-lea portughez, cu atât mai singular şi genial cu cât nu urma modele portugheze sau străine. Este adevărat că a învăţat câte ceva de la Baudelaire, dar poezia sa este la antipodul poeziei acestuia. Pentru poetul francez realitatea obiectivă nu era decât un pretext de a evada. Cesário refuza paradisele artificiale.

Parnasienii. Urmând tradiţia revistelor de poezie din Coimbra, João Penha conduce începând din 1868 *A Folha* (*Foaia*), în care îşi găsesc ecou câteva din cele mairecente curente ale poeziei franceze, prea puţin cunoscute de unii poeţi pamfletari ca Junqueiro sau Guilherme de Azevedo. În această revistă apar primii parnasieni

portughezi, printre care se obişnuieşte să fie numărat, dar fără prea mult temei, chiar João Penha, care foloseşte un material retoric şi filintist.

În schimb unul din colaboratorii săi, Conçalves Crespo (1846 – 1883) este, în *Miniaturas* (1870) şi mai ales în *Nocturnos* (1882), un reprezentant tipic şi talentat al parnasianismului, prin vizualitate, prin dimensiunea sculpturală a temelor alese, prin predilecţia sa pentru episoadele istorice şi exotism. În *Indienas e Portuguesas* (*Indieni şi portughezi*), Cristóvão Aires (1880), influenţat de Leconte de Lisle, se inspiră din exotismul indian. António Fogaça, care a murit student la Coimbra, evocă în *Versos da Mocidade* (*Versuri de tinereţe*, 1888J albul nuferilor, scoicile marine, masivitatea şi puritatea marmurei, transpunând emoţia dragostei într-o lume de imagini care-l prevesteşte pe Camilo Pessanha.

Tot parnasiană este şi poezia lui António Feijó (1862 – 1917), care cultivă exotismul în *Cancioneiro Chinês*, dar care, în acelaşi timp, îndepărtându-se de estetica parnasiană, trece la o poezie intimă străbătută de fiorul morţii ca în sonetul *Palida e Loira* (*Palidă şi blondă*), de o amărăciune „saudosistă” ce se traduce în simboluri romantice în *Ilha dos Amores* şi *Sol de Inverno* (*Insula iubirii* şi *Soare de iarnă*).

Capitolul XVI SECOLUL XX

Astăzi nu este posibil să avem o vedere de ansamblu asupra secolului al XX-lea portughez din punct de vedere literar. Nu-l putem considera o

realitate proprie independentă de secolul al XIX-lea. Dar extraordinara producţie literară îi va face poate pe viitorii istorici să vadă în această epocă „secolul de aur” al literaturii portugheze care s-a născut cu peste opt secole în urmă în centrul şi sudul Galiciei. Nu va fi posibil, şi poate nici n-ar prezenta vreun interes, să fie cuprins într-un scurt capitol imensul său inventar, cu atât mai mult cu cât an de an apar noi orientări şi noi personalităţi aşa încât panorama literaturii portugheze se schimbă în mod considerabil de la o decadă la alta. De aceea, paginile care urmează trebuie să fie considerate o exemplificare ce reflectă inevitabil subiectivitatea autorului, excepţie făcând personalităţile care se impun prin renumele lor necondiţionat, ca Fernando Pessoa, Agustina Bessa Luis etc. Pe Aquilino Ribeiro, José Régio, Miguel Torga, Ferreira de (astro şi José Gomes Ferreira, publicul îi conduseră aştri de primă mărime.

Vom studia separat poezia, proza narativă şi teatrul, precizând de pe acum că acest ultim gen ni se pare mult mai sărac decât celelalte, ceea ce s-ar putea explica (dar nu este sigur) prin ivirea unor dificultăţi de natură exterioară. Dar înainte de a întreprinde un studiu particular al problemei, este util să subliniem o anumită caracteristică generală: mai mult decât în oricare altă perioadă, evoluţia literaturii portugheze a urmat, în secolul al XX-lea, o dialectică internă, aşa încât chiar dacă asimilează continuu influenţe exterioare – mai ales franceze şi anglo-saxone, pentru a nu mai vorbi de cele braziliene, care nu sunt propriu-zis străine –

aceste influenţe vin să se adauge la acel proces neîntrerupt de dezvoltare a cărui cauză este însăşi literatura portugheză. Aceasta se datorează, fără îndoială, faptului că scriitorii secolului al XX-lea au lăsat în urma lor o operă considerabilă, dar şi apariţiei unui poet de geniu, Fernando Pessoa, a cărui operă înseamnă o întreagă literatură. La începutul secolului al XVIII-lea, după îndepărtarea de Spania, se părea că literatura portugheză este lipsită de o bază suficient de serioasă pentru a se dezvolta. Scriitorii încercau să înlăture acest lucru recurgând la literatura franceză. Această situaţie a fost depăşită de Fernando Pessoa sau poate chiar de înaintaşii lui. Trebuie menţionat aportul literaturii braziliene, mai ales al mişcării „moderniste", care, în măsura în care şi-a proclamat independenţa faţă de academismul portughez, a ajutat literatura portugheză să capete un aspect mai original.

Poezia. După (Jum am văzut, Cesário Verde dădea o lovitură de graţie retoricii romantice, dar opera sa n-a fost publicată decât în 1901, iar influenţa sa a pătruns cu încetineala unui coroziv, ajungând să fie hotărâtoare după 1915. Ea s-a adăugat la cea a lui António Nobre (1867 – 1903), care în *Só*, (*Singur*, 1892, stăpânit de nostalgie, de nostalgia unei lumi care moare, lumea preburgheză, tradiţionalistă, a plugarului din Minho, îi idealizează pe oamenii „simpli" (pescari, ţărani) care fac parte din paradisul pierdut al copilăriei sale. Totuşi această operă este inovatoare mai ales prin cursivitatea limbajului folosit şi prin respingerea artificiilor oratorice ale

romanticilor portughezi. Libertăţile pe care şi le ia fraza în comparaţie cu stilul scris şi reîntoarcerea la tradiţia colocvială populară, sursă a limbajului creator, caracterizează această operă. Simbolismul francez, de care nu era străin, nu face decât să-i întărească convingerile.

În acelaşi timp, contemporanul său Eugênio de Castro (1869 – 1944) încerca, cu încăpăţânare şi sârguinţă, să introducă în poezia portugheză tehnica stilistică simbolistă printr-o serie de opere dintre care primele sunt *Oaristos* (*Convorbiri intime*), apărute în 1891. Dar în cazul lui, tehnica şi conţinutul sunt două lucruri separate. Opera sa este o exhibiţie de cuvinte, rime şi ritmuii rare, care au preţiozitatea unei splendide bijuterii. Marele poet simbolist portughez a fost în realitate Camilo Pessanha, contemporan cu António Nobre. El a murit la Macao înainte de a-şi vedea publicate versurile şi poate fi considerat omologul lui Verlaine pentru concepţia sa rezumată în *„de la musique avant toute chose”*: „În ritmul său lucrurile se leagănă ca în sunetul unei viori, toate contururile se estompează, totul se desprinde din locurile obişnuite pentru a se închega într-o altă realitate unduioasă. Cartea sa *Clepsidra* a fost publicată în 1922; dar câteva din poemele sale au fost cunoscute în manuscris şi au exercitat o adâncă influenţă asupra unui grup foarte select de poeţi. Prezenţa sa în literatura portugheză este anterioară apariţiei sale în public. Pessoa şi Sá-Carneiro îi datorau foarte mult, cel puţin tot atât cât şi lui Cesário sau Nobre.

Totuşi, poetul care prin prestigiul şi influenţa

sa devenise o autoritate în primele decade ale secolului XX pare să fi fost străin de această revoluţie paşnică. Teixeira de Pascoaes (1877 – 1952), aproape total izolat în satul său situat între Minho şi Trás-os-Montes, filosofează în versuri aşa cum a făcut-o şi Antero, încercând totuşi să depăşească pesimismul acestuia. Pascoaes vede evoluţia de la mineral la animal, de la acesta la om, şi de la om la creaţia sa, care atinge divinul (tot aşa cum organicul este creaţia anorganicului), ca pe o aspiraţie care justifică o speranţă mesianică. Panteismul său neagă opoziţia trup-suflet, opoziţie care l-a dus pe Don Quijote la pierzanie. *Nostalgia* portugheză este manifestarea superioară a unei aspiraţii imanente tuturor lucrurilor şi anunţă faza viitoare a omului divin. Portugaliei îi revine un rol deosebit în acest fel de mântuire întrezărită în curbele împietrite, dar frământate în adâncuri, ale munţilor Marao. Prin Portugalia trebuie să se înţeleagă regiunea situată în nord-estul Atlanticului, în care Pascoaes a inclus Galicia şi căreia îi dedică una din cărţile sale. La Porto şi nu la Lisabona şi-a avut sediul mişcarea născută din această concepţie mesianică. Organul său a fost revista *A Águia* (*Vulturul*) în cea de-a doua fază a ei. Ea a inspirat şi societatea Renaşterea Portugheză cu sediul în acelaşi oraş. Această filosofie nu se traduce la Pascoaes printr-o reînnoire poetică; versul său este tradiţional ca şi imaginile. Este versul meditaţiei de tip Antero, mai puţin dramatic şi mai elegiac, în care se face simţită uneori prezenţa lui João de Deus, care a fost modelul a numeroşi poeţi

din secolul al XX-lea. Antologiile au ales, din enorma producţie poetică a lui Pascoaes, un mănunchi de versuri frumoase.

Anumite cuvinte pe care le-a folosit cu insistenţă – „umbră”, „strălucirea lunii”, „departe”, „pustiu”, „celest” – convin perfect acelei înclinaţii academizante care n-a încetat să se manifeste la unii poeţi, altfel de valoare, cum ar fi Alfonso Lopes Vieira (1878 – 1947), care împrumută saudosismului vocea simbolismului preţios („Tară mov, exil albastru”) şi Correia de Oliveira (1869 – 1960), care după o perioadă elegiacă de inspiraţie camoniană a ajuns poetul aproape oficial al curentelor tradiţionaliste.

Prin forma lor, sonetele Florbelei Espanca (1895 – 1930), discipolă a lui Antero, sunt anterioare conceptelor literare revoluţionare introduse de Cesârio-Nobres-Pessanha. Iată ce spunea despre F. Espanca o altă mare poetă portugheză, contemporană cu ea: „Această femeie este în realitate o parnasiană senzuală şi reţinută totodată. Ea este o delicată artistă a versului şi o senzualistă”. Dar tumultul pasiunii din poeziile sale face ca versurile ei să nu fie asimilate de literatura de bun gust.

Tradiţionalismul lui Nobre, mesianismul lui Pascoaes şi chiar inovaţiile simboliste ar fi putut duce lesne la o academizare, anunţată deja de neogarrettismul formulat de un prieten al lui Nobre, Alberto de Oliveira, în 1891, având ca reprezentant de seamă pe Júlio Dantas, în care posteritatea (poate fără temei) n-a văzut decât o personificare a academismului. Împotriva acestui

pericol s-a ridicat mişcarea iniţiată de revista *Orpheu*, revistă din care n-au apărut decât două numere în 1915. Abia după douăzeci de ani a fost recunoscută semnificaţia profund revoluţionară a acestei manifestări socotită de contemporani o extravaganţă exhibiţionistă şi ireverenţioasă. În realitate, era vorba de o manifestare, încă informă, a unui proces ascuns, aproape imperceptibil, spre care converg operele lui Cesário, Nobre, Pessanha şi autoritatea lui Pascoaes, conştiinţă a semnificaţiei noilor timpuri, deşteptată poate de frământata şi complicata viaţă politică portugheză din perioada cuprinsă între 1908 şi primul război mondial, în care s-au înregistrat lupte civile. Dar tot atunci apare geniul care se numea el însuşi „răscolitor de suflete" şi care a exercitat asupra celor din jur o fascinaţie aproape supranaturală: Fernando Pessoa (1885 – 1935).

Una dintre figurile proeminente ale criticii numite structuraliste, Roman Jakobson, a scris următoarele în legătură cu acest poet: „Le nom de Fernando Pessoa exiged'ê tre inclus dans la liste des grands artistes mondiaux nés au cours des années 80: Stravinsky, Picasso, Joyce, Braque, Khlebnikov, Le Corbusier. Tous les traits typiques de cette grande équipe se retrouvent condensés chez le poète portugais". Pessoa poate fi pus alături de Dante, Shakespeare, Goethe, Joyce. Desigur, ne este imposibil să facem în cartea de faţă mai mult decât o succintă prezentare a singurului poet portughez care se poate măsura cu Camões.

Opera sa, aşa cum am mai spus-o, este o întreagă literatură, reprezentată de un grup de autori pe care el însuşi i-a numit „eteronimii” săi, având fiecare un stil şi o concepţie care-i deosebeşte de ceilalţi. Unul dintre ei, Ricardo Reis, este latinist şi elenist. Forma creaţiilor sale este horaţiană şi corespunde unui conţinut epicurian. Alberto Caeiro este poetul pentru care „unicul sens secret al lucrurilor este de a nu avea niciun sens secret”, poetul care neagă orice formă de religie, orice „lucru în sine”. Stilul său este constituit din versuri libere minunate, fascinante în pretinsul lor prozaism. Álvaro de Campos care spune „am pus în poezie întreaga emoţie de care sunt capabil şi de care nu m-am bucurat nici eu şi nici viaţa mea”, este un personaj complex, un inginer care se interesează de maşini şi de uluitoarea dezvoltare a tehnicii secolului, dar care îşi pune întrebări şi asupra „eului” său cel mai intim. Fernando Pessoa foloseşte versul tradiţional, rimat, de o muzicalitate admirabilă, căutând nu la mâinile, ci la gestul celei care cântă la harfă, nedumerit în faţa unei conştiinţe care nu mai este a lui, dar care priveşte cu cehii lui şi se află dincolo de glasul cântecului pe care l-a ascultat. El este şi autorul volumului *Mensagem* (*Mesaj*), un volum de poeme de inspiraţie teozofică şi mesianică, singura carte publicată de autor în ajunul morţii sale în 1934. Poate că s-ar mai putea vorbi şi de alţi autori mai puţin importanţi sau prea puţin integraţi în această mişcare. Foarte important la aceşti eteronimi este faptul că, deşi problematica lor e comună, cel

puţin în parte, stilul fiecăruia dintre ei este personal şi corespunde unei atitudini care nu e doar o simplă doctrină. Pessoa a subliniat de nenumărate ori realitatea eteronimilor să-i şi caracterul dramatic al operei sale, ceea ce i-a făcut pe criticii săi să fie foarte uimiţi. Şi nu e de mirare, fiindcă este vorba de un caz probabil unic, pentru care nu erau încă pregătiţi.

Tematica eteronimilor nu poate fi altfel decât filosofică: ce este realitatea a ceea ce numim realitate? Există vreo semnificaţie dincolo de simpla existenţă? Ce fel de lucru se reflectă în ceea ce noi presupunem că este conştiinţa noastră? Dar cu toate că, aşa cum se spune, aceste teme sau altele sunt „filosofice”, poezia lui Pessoa nu este totuşi o poezie filosofică în sensul obişnuit al cuvântului, adică nu este o meditaţie filosofică, cum este, de exemplu, cea a lui Antero de Quental sau chiar cea a lui Pascoaes. „Tot ce e în mine gândeşte mereu”: acest vers este una din cheile poeziei sale. Gândirea este forma pe care o capătă simţirea, independent de principiile cu care ar intra în conflict sentimentul realităţii. Aşa după cum în muzică orice sunet se dezvoltă imediat într-o formă muzicală şi nu există independent, tot aşa în Pessoa orice stare emoţională devine imediat formă dialectică, este imediat act, nu filosofic, ci de gândire. Ceea ce ne interesează la el – a scris el despre alt poet – nu sunt sentimentele, ci ceea ce face cu ele.

Această reflecţie pune problema sincerităţii, problemă capitală în înţelegerea operei lui Pessoa. Din moment ce sentimentele nu au o valoare

înşine, sau chiar o realitate proprie independentă de procesul de gândire, prin care se ajunge de la materie la act, care este criteriul sincerităţii? Neexistând sinceritate în afara sentimentelor, este clar că în poezie „sinceritate” este un cuvânt fără sens:

O poetă é am fingidor Finge tao completamente Que chega a fingir que é dor A dor que deveras sente.[7]

Gravitatea acestei probleme ne duce la ideea unei limite a conştiinţei, în care nu există niciun fel de sprijin pentru un sistem de valori. Pessoa ne apare ca un arhanghel întunecat sau luminos care ne surâde de dincolo de bine şi de rău, de semnificaţia lucrurilor, ca Jaime Franco care îl subjugă şi îl respinge pe protagonistul din *Jogo de Cabra Cega* (*Jocul de-a baba oarba*), de José Régio.

Cititorul n-are însă nevoie să atingă această limită pentru a se bucura de frumuseţea poeziei. El găseşte în ea o materie de delectare infinită: muzicalitatea versului, metaforele cu totul originale sau oricare din plăcerile pe care le oferă literatura. El va găsi în opera lui o mare diversitate de idei pe gustul său, şi chiar de sentimente cu care se poate identifica, dat fiind că poetul le-a folosit în toată diversitatea lor pentru plăcerea eteronimilor să-i „A simţi, înseamnă să simtă cel ce citeşte!”, a scris Pessoa însuşi, şi nu există niciun motiv pentru care cititorul să nu ia această afirmaţie *ad litteram*, cu toate că e spusă

7 Poetul e un simulant Atît de perfect simulează Încît ajunge să simuleze că e durere Durerea ce cu-adevărat simte.

pe un ton sarcastic. Este ceea ce, de altfel, nu numai cititorii, dar şi majoritatea criticilor au făcut-o.

În jurul lui Pessoa, la *Orpheu*, se strâng mai mulţi poeţi de valoare artistică inegală. Dar se mai simte prezenţa unui mare absent, a maestrului, a lui Camilo Pessanha. Cel mai interesant dintre discipolii lui Pessoa este Mário de Sá-Carneiro (1890 – 1915) care, în afară de cărţile sale de poveşti, a publicat volumul de poeme *Dispersão* (*Dispersare*, 1914 şi a lăsat unele poezii inedite din care s-a alcătuit un volum intitulat *Indicios de Oiro* (*Semne de aur*, 1937). În arta sa există multe aspecte simboliste, dar există şi preocuparea febrilă pentru „celălalt”, dincolo de „eu”:

Eu não sou eu nem sou o outro.
Sou qualquer coisa de intermédio.
Pilar da ponte de tédio
Que vai de mim para o Outro.[8]

Există o tentativă, încurajată de Pessoa, de a trăi şi alte vieţi, de a multiplica senzaţiile trăite. În acest sens, futurismul italian, mai ales cel al lui Marinetti, a fost cunoscut şi aplicat de Sá-Carneiro şi de alţi poeţi de la *Orpheu*.

Celui mai tânăr membru al acestui grup, scriitorului şi pictorului José de Almada Negreiros (1893 – 1970) i-a revenit sarcina de a duce mai departe anumite tendinţe implicite futurismului. Lui i se datorează unele texte şi luări de atitudine împotriva conformismului burghez şi a academismului literar în termeni de o îndrăzneală

8 Eu nu sînt eu, nu sînt nici altul, Sînt ceva intermediar:
Un stîlp al podului nemulţumirii Ce duce de la mine spre-Altul.

şi o truculenţă nemaiîntâlnite în Portugalia. Opera sa poetică, publicată în reviste şi numai de curând strânsă într-un volum, pare mai puţin interesantă decât proza. De remarcat totuşi că unele dintre producţiile sale scrise înainte de 1920 se apropie de automatismul suprarealiştilor. Alţi poeţi de la *Orpheu*, ca Luís de Montalvor şi Alfredo Guisado, continuă să fie un ecou îndepărtat al simbolismului, care ar fi putut duce la un estetism aristocratizant şi ermetic dacă Álvaro de Campos n-ar fi deschizătorul de drumuri al acelei poezii care încearcă să cuprindă ritmul vertiginos de dezvoltare al secolului al XX-lea, inclusiv dimensiunea sa industrială.

Numai pe această cale, deschisă de *Orpheu* şi continuată de alte reviste cu o viaţă tot atât de scurtă, era posibilă apariţia revistei *Presença*, care va exista din 1927 până în 1940 şi prin care literatura portugheză se va elibera definitiv de tutela secolului al XIX-lea şi de simbolismul de şcoală. Ea este aceea care îi va consacra şi îi va pune în circulaţie pe principalii colaboratori ai revistei *Orpheu*. Dar aici îşi vor vărsa apele şi alte râuri, printre care un oarecare „realism”, dacă se poate spune aşa, atât de natură psihologică cât şi socială, însoţit de o revoltă împotriva miturilor şi convenţiilor şi de o întrebare asupra condiţiei omului în lumea „celorlalţi”, sau, mai bine spus, a tuturor, după cum vom vedea, în fruntea revistei se află câţiva poeţi remarcabili: José Régio, Casais Monteiro, Miguel Torga, António de Navarro, în afară de prozatorii despre care vom vorbi la capitolul respectiv.

Memoria colectivă a legat numele publicaţiei *Presença* mai ales de cel al lui Régio (1899 – 1970), poate pentru că el este personalitatea cea mai puternică şi pentru că până la urmă revista a rămas credincioasă spiritului său deşi a cunoscut diferite orientări. Lăsând la o parte opera sa de romancier şi dramaturg, vom spune că, fără să fie un inovator în materie de poezie şi aflându-se mai aproape decât poeţii de la *Orpheu* de discursul romantic (este posibil, în acest sens, să se descopere în creaţia sa prezenţa lui Garrett din *Folhas Caídas*), Régio va rămâne unul din marii poeţi ai secolului al XX-lea prin vigoarea dramatică a expresiei sale artistice. Poezia sa este, de fapt, dramatică, având ca principali protagonişti un „eu" sociabil, care încearcă să fie „ca toţi ceilalţi", şi „celălalt", care îl mână ca un arhanghel către abisurile degradării sau ale sanctificării, căci acolo morala, chiar cea sanctificată de religie, nu are punct de sprijin. Acest din urmă „eu", cu toate că se manifestă pe plan psihologic, nu ţine de ceea ce numim în mod obişnuit realitatea psihologică, şi nici de cea socială, ci de ceva care le este transcendent şi care de fapt nu există nicăieri. Am greşi dacă am spune că problematica lui Régio este psihologică; ar fi mai corect să-l apropiem de Kierkegaard. Drama lui Régio se reflectă în fiecare poezie, concepută sub formă de dialog sau monolog, spre deosebire de Pessoa care se depersonalizează în operele sale, prin personaj ele-autori.

Problematica lui Miguel Torga, despre care vom vorbi atunci când ne vom ocupa de proză,

este de tip cosmic. Credem că, într-o oarecare măsură, o continuă sau îi răspunde problematicei lui Teixeira de Pascoaes. Dar Torga este un sculptor, iar forma umană pare, ca şi la *Moise* al lui Michelangelo, să închidă în ea forţa munţilor sau a mărilor şi să-l sfideze pe dumnezeu. Ceea ce la Pascoaes este incertitudine şi expectativă se transformă la Torga în afirmaţie şi contur, atât ca gândire cât şi ca stil.

Adolfo Casais Menteiro este de un aparent dispreţ pentru formă şi de un prozaism adeseori ostentativ, contrastând cu vehemenţa lui Régio şi conturul perfect al lui Torga; dar originalitatea sa se cristalizează cu timpul şi se manifestă mai ales în volumele de maturitate, începând cu *Simples Canções da Terra* (*Cântece simple ale pământului*), în 1949. El refuză ideea că armonia artistică sau coerenţa gândirii constituie lumi aparte; acceptă evidenţa lui „eu sunt un om printre ceilalţi oameni” şi afirmarea adevărului instinctului. Despre versurile sale, poetul spune: „le croiesc din această carne din care suntem făcuţi”. Această concepţie s-ar putea rezuma, poate, în versurile:

Senhor, daime as coisas que eu vos deixarei a verdade[9].

Poetul nu-şi propusese niciodată să fie promotorul sau apologetul unor idei politice. Cu toate acestea, şi nu e de mirare, atrocităţile nazismului şi ale războiului sunt exprimate direct în opera sa.

---

9 Doamne, dâ-mi lucrurile ca eu să-ţi las adevărul.

Unii poeţi care fac parte din generaţia celor de la *Presença* daú dovadă de aceeaşi tendinţă în operele lor. Lor li se alătură poetul Alfonso Duarte care făcea parte din generaţia lui Pessoa fiind totodată strâns legat de acest grup; el se formase la şcoala simbolismului pe care-l respinsese până la urmă. Foarte influenţat de Nobre, el devine la un moment dat un anti-Nobre. Mitologia literară din *Os Simples* i se pare falsă atunci când ignoră viaţa reală a plugarului sau a pescarului. Aici se află sursa temei antipeisajului care îi va inspira mai târziu şi pe alţi poeţi.

În anii prolifici ai bătrâneţii, versul lui Duarte îşi păstrează fermitatea chiar în faţa morţii: ultima sa carte de poezii se numeşte *Ossadas* (*Oseminte*). Irene Lisboa, în ciuda pseudonimului masculin, João Falco, cu care îşi iscălea poeziile sale, este de o feminitate introvertită şi, spre deosebire de „frumosul vers" al Florbelei Espanca, caută acelaşi autentic antiliterar. Elocvenţa o sperie. Ea caută în mizeriile vieţii aspecte mărunte şi neluate în seamă pentru a-şi construi un jurnal intim într-un vers ce pare proză sau într-o proză ce pare vers, prevenindu-i de altfel pe cititor în prefaţa unuia din volumele sale de poezii.

„Ceea ce vi se pare vers numiţi-l vers, iar restul, proză". Din această familie mai face parte José Gomes Ferreira, care s-a desprins de simbolism printr-un jurnal intim, ajungând la o formă liberă de versificaţie, formă ce fusese deja practicată de Fernando Pessoa şi care se deosebeşte de cea în care a scris Irene Lisboa prin faptul că este mai ritmată, mai elocventă şi în

niciun caz proză. În aceste versuri, poetul dă glas revoltei sale împotriva oricărei forme de convenţionalism, împotriva narcisismului artistic, „remuşcării active” şi inexplicabile de a fi un privilegiat într-o societate nedreaptă; poezia sa este glosa unui Nu, având un pronunţat caracter polemic: „Sunt ferm ca un Nu bărbătesc”. El nu dialoghează cu sine, ci monologhează teatral cu lumea, închipuindu-şi că o desfide.

Acest curent şi alte orientări cu caracter mai doctrinar vor da naştere şcolii cunoscute sub numele de „neorealism”. Dar un alt poet portughez, Vitorino Nemésio, contemporan cu Gomes Ferreira şi Irene Lisboa, va ţese, ca un vierme de mătase unduios, o poezie de o factură cu totul deosebită, care-şi va avea viitorul său. Format la şcoala simbolismului şi influenţat mai ales de Mallarmé, el este poate unicul poet portughez din prima jumătate a secolului al XX-lea care va depăşi această şcoală şi va crea o poezie cu totul originală, obiect de sine stătător, centru şi circumferinţă, o poezie al cărei simbol îl găsim în *Versos a urna cabrinha que eu tive* (*Versuri către o căpriţă pe care am avut-o*):

E enfin no pur o penedo De sens casquinhos tocado Está como o ovo e a ave!

Grande segredo Equilibrado![10]

Cu ritmul său unic, plat, epurată de redundanţe oratorice şi de semnificaţii extensive adjectivale, făcută uneori din contraste izbitoare,

10 Şi în sfîrşit pe stînca pură De copitele ei atinsă E ca oul şi pasărea:
Mare secret Echilibrat!

poezia lui Nemésio anunţă acea poezie „obiectuală” foarte îndrăgită, începând din anii ’60, de unii poeţi portughezi.

Este posibil ca la grupul de la *Presença*, dar mai ales la Antonio de Navarao, ca şi la unii dintre neorealiştii care an debutat în paginile revistei, să se fi manifestat deja simptomele acestei noi tendinţe. Dar la un moment dat s-a produs o sciziune şi neorealiştii s-au grupat în jurul altor reviste, *O Diabo* (*Diavolul*, 1934 – 1940), *Sol-Nascente* (*Soare-răsare*) şi mai ales *Novo Cancioneiro*, editat la Coimbra începând din 1941, care i-a adăpostit în coloanele sale pe Alfonso Duarte şi José Gomes Ferreira, socotiţi precursorii lor. Acest curent, spre deosebire de cele dinaintea lui, a avut un caracter mai mult ideologic decât estetic, manifestându-se, şi nu întâmplător, atât în poezie cât şi în proză de care ne vom ocupa puţin mai departe. Manifestul său poetic ar putea fi *Arte Poética* de Mario Dionisio, poem în care, urmând exemplul „realiştilor din 1870, se spune că „poezia nu stă în ochii păcătoşi ai Ofeliei şi nici în florile de liliac”, ci în priveliştea pe care o oferă fabricile, „şirurile de automobile”, „plămânii de oţel” (motoare de avioane şi nave), docurile, muncitorii, trenurile etc., deci „în lupta de zi cu zi a oamenilor, (…) în ochii lor larg deschişi spre viitor”.

Cu toată această declaraţie de intenţii, ei nu se opresc atât la subiectele pe care le-am enumerat cât la contrastul dintre condiţia de burghez şi ambiţia revoluţionară dintre un ieri trăit şi un mâine visat. Ei încearcă în acelaşi timp

un sentiment surd de frustrare şi neputinţă, „speranţa exasperată” despre care vorbeşte un alt poet al şcolii, Armindo Rodriguez. Acestea erau şi temele lui José Gomes Ferreira. Doar Joaquim Namorado s-ar exprima ceva mai energic, ca un conducător ce se adresează poporului său. Acest ideal de poezie duce la ruptura dintre conţinut şi formă şi la primatul absolut al celui dintâi. Prin neglijarea deliberată a semnificantului, aceşti poeţi încearcă să justifice totala lor lipsă de inventivitate literară şi chiar faptul că nu au dat nicio capodoperă, deşi simplul exemplu dat de Neruda era de ajuns să demonstreze că angajare şi creaţie nu sunt două noţiuni incompatibile.

Nu doctrinele sunt acelea care îi fac sau îi împiedică pe poeţi să se realizeze. Absenţa unui mare poet în grupul numit neorealist în sensul restrâns al cuvântului este desigur o simplă întâmplare. Totuşi, poeţii neorealişti au arătat că poezia nu este doar apanajul unei *elite* şi că nimic din ceea ce este uman nu le este străin.

Acest sentiment, pe care îl aveau majoritatea celor de la *Presença*, îi anima şi pe cei de la *Cadernos de Poesia* (*Caiete depoezie*), ajunşi aici după ce fuseseră adepţii altor crezuri poetice, inclusiv cel tradiţionalist şi aristocratizant. Revista a fost fundată de José Blanc de Portugalia, Ruy Cinatti şi Tomaz. Kim, cărora li s-au alăturat, printre alţii, Sophia de Mello Breyner Andresen, autoarea unor poeme de o frumuseţe pură şi sculpturală, de o transparenţă şi de o concentrare pe care nici cei mai buni parnasieni portughezi nu le-au atins vreodată, şi Jorge de Sena, astăzi

socotit unul din cei mai de seamă poeţi portughezi ai secolului nostru. Opera lui Sena, de altfel inegală, trebuie să fie citită cu atenţie pentru a separa tensiunea autentică de un anume exhibiţionism pus în valoare de un mare talent artistic. Aparent, poezia lui, exuberantă şi uneori prolixă, vădeşte o necesitate de a se afirma polemic, lăsând totuşi să se întrevadă o ambiguitate care nu este altceva decât dovada unei incertitudini adânc resimţite şi nu duplicitate deliberat asumată. Acest vag neintenţional, atât de diferit de depersonalizarea ironică a lui Pessoa, este poate fondul poeziei sale şi se traduce prin ritmul uneori subtil al compoziţiilor, un ritm care umple un gol. Şi de aici *se* naşte fie o poezie care îi imită pe suprarealişti, sarcastică, fie un echilibru delicat apolonic, de inspiraţie camoniană.

Între 1940 şi 1960, apar noi poeţi şi publicaţii de poezie, mai mult sau mai puţin efemere. Antologia de poezie portugheză, alcătuită de M. Alberta Meneres şi E.C. Melo e Castro, care se referă la perioada 1945 – 1961, se ocupă de 72 de poeţi. Toţi sunt marcaţi de suprarealism, inclusiv cei de formaţie neorealistă, ca Egito Gonçalves, care a reuşit să subordoneze inovaţiile formale ale suprarealismului transmiterii unui mesaj social. Tot în acea perioadă apare António Gedeão, un poet care aparţine altei generaţii şi care cu greu poate fi inclus în vreo şcoală.

Cu toate că este influenţat de suprarealismul francez, suprarealismul portughez urmează o direcţie pe care o găsim schiţată în *Orpheu*, la

Fernando Pessoa şi mai ales la Almada Negreiros, şi care s-a pierdut la cei de la *Presença*, mult mai conservatori. Aceasta indică semnificaţia sa adâncă şi permanentă, care depăşeşte cu mult simpla influenţă a principalilor promotori ai şcolii, Mário Cesarini de Vasconcelos şi João Maria Lisboa, şi a principalelor sale reviste, *Serpente* (*Şarpe*) şi *Árvore* (*Arbore*), ambele din 1947.

Contemporan cu suprarealismul, de la care a plecat dar de care s-a îndepărtat urmându-şi drumul său, poetul Alexandre O'Neill se remarcă prin versul său laconic şi scurt, care se supune unui concept şi, uneori, unui fapt bine calculat; unele versuri par proverbe. Ca şi António Gedeão, citat mai sus, O'Neill este un liric ascuns în dosul unui antilirism ironic.

Dar Eugênio de Andrade, unul dintre cei mai mari poeţi lirici din literatura portugheză, aparţine aceleiaşi epoci. El este marele poet al dragostei vremurilor noastre. Această voce uimitor de pură, în care elementele preluate de la diferite şcoli se transformă într-o materie omogenă, se defineşte printr-o linie de o muzicalitate perfectă ca zborul unei păsări, fără nicio umbră care să nu vină din propria sa lumină.

În acest capitol nu se poate face o caracterizare amănunţită a principalelor personalităţi ale întregii poezii portugheze care s-a dezvoltat de la *Serpente* şi *Árvore* încoace. Pe de altă parte, un simplu catalog nu ar prezenta niciun interes pentru cititori. Părerile de mai jos nu sunt decât simple sugestii.

José Terra, colaborator la *Árvore*, scrie:

As palavras ferem-se no vento retraem-se no intimo da concha.[11]

Aceste cuvinte, cuvintele de dragoste sau cele care lansează un mesaj, sunt poate cuvintele care lipsesc cel mai mult din poezia portugheză actuală. António Ramos Rosa oscilează între discurs şi simbol, păstrând totuşi o anumită accesibilitate. Acelaşi lucru se poate spune despre Cristovam Pavia, José Bento sau Fernando Assis Pacheco. Dar cântecul învie cu Manuel Alegre, poetul care a avut poate cea mai mare audienţă la publicul din ultimii ani. Succesul său este recompensa acelei ambiţii subliniate în titlul unuia din volumele sale: *Canção na Praça* (*Cântec în piaţă*). S-ar putea spune că este un João de Deus care şi-ar fi asimilat tematica neorealismului şi formele suprarealismului la care s-a adăugat experienţa exilului.

Herberto Hélder, una din marile revelaţii apărute în perioada ce a urmat suprarealismului militant, vorbeşte despre o noapte interioară:

Daime una jovem mulher.com sua harpa de sombra e seu arbusto de sangue. Com el a encantarei a noite.[12]

Vocea lui Fernando Echevarria, contemporanul său, este mai aspră. Apa din poemele sale izvorăşte din stâncă, subliniind claritatea şi asprimea expresiei sale. În schimb, în

---

11 Cuvintele rănite de vint
se retrag în adîncul scoicii.

12 Dă-mi o tînără femeie cu harfa ei de umbră şi arbustul său de sînge. Cu ea
voi fermeca noaptea.

poemele lui José Augusto Seabra există o predilecţie pentru un altfel de ritm, cumva acvatic, făcut din unde domoale.

În afară de aceşti doi poli simbolizaţi de vânt şi scoică, asistăm, în decada anilor ’60, la experienţa numită concretistă, al cărui principal promotor este Ernesto C. de Melo e Castro. Această mişcare s-ar rezuma în catrenul următor:

que é tempo de tocar não nos obiectos por dentro mas expor deles çá fora o que o poetă ê por dentro.[13]

Nu e vorba de exteriorizarea sensibilităţii prin simboluri, ci de crearea obiectului cu ajutorul cuvântului. Cititorul sau ascultătorul poate să-i atribuie un simbol sau altul, fapt care ne duce la problema mult discutată a polisemiei textului, Nu se ştie dacă se va putea ajunge vreodată la obiectul poetic fără un simbolism intenţional. În poezia portugheză de azi există tentative de acest gen. Ele au dus la creaţii remarcabile, independent de intenţiile autorului. Este cazul Luisei Neto Jorge, care descrie arbori, case, porţi, un tablou de Brauner, sau care, mai mult, foloseşte aceste materiale pentru a ajunge la alte structuri. Maria Teresa Horta încearcă, la rândul ei, să creeze „un spaţiu poetic autonom”, cum spun teoreticienii, dar intenţia socială, aproape neorealistă, nu este doar manifestă, ci declarată, ceea ce face ca proiectul constructivist să fie, dintr-un bun început, discutabil. Dar este prematur să ne pronunţăm asupra rezultatelor

13 Căci e timpul să atingem obiectele nu pe dinăuntru ci să se scoată din ele, aici, afară, ceea ce poetul e pe dinăuntru.

acestei mişcări în curs de desfăşurare.

Proza narativă. Perfecţiunea aproape apolonică a lui Eça de Queirós şi-a aflat un admirator în Manuel Teixeira Gomes (1860 – 1942), autor de povestiri şi impresii de călătorie în care dăinuie atitudinea de *dandy* a lui Carlos Fradique Mendes (un fel de „eteronim" al lui Eça). Fialho de Almeida (1857 – 1911) s-a situat pe poziţii opuse. El a scris o serie de povestiri şi pamflete (în seria *Os Gatos* [*Pisicile*], 1889 – 1894) într-un stil „bogat", camilian, şi totodată contorsionat, care caută să transfigureze realitatea cuprinsă între cei doi poli ai tragicului şi ai grotescului. În paginile sale nu mai găsim acea abordare raţională a realităţii a cărei supremă expresie a fost Eça.

Povestitorul Trindade Coelho (1861 – 1902), a cărui influenţă este profundă şi difuză, face parte din aceeaşi generaţie. Cartea sa intitulată *Os Meus Amores* (*Iubirile mele*), care evocă paradisul pierdut al copilăriei sale petrecute la ţară, în contradicţie nu numai cu oraşul, dar şi cu vremurile de azi, a rămas un model de povestire de acest gen, bucurându-se de un mare succes în literatura portugheză.

Dar secolul al XX-lea începe de fapt cu Răul Brandão (1867 – 1930), care face parte din aceeaşi generaţie cu António Nobre şi care, ca şi acesta, s-a ocupat de oamenii simpli din nordul Portugaliei, de pescari, de cei sărmani. Dar el nu ne oferă o imagine idilică precum poetul din *Só*, ci, ca şi Alfonso Duarte, caută să ne facă să participăm la compasiunea sa pentru o populaţie

redusă la mizerie şi, în general, pentru toţi cei ce suferă sau sunt umiliţi. El are remuşcările celui ce se bucură de o situaţie privilegiată şi încearcă un sentiment de durere şi de neputinţă în faţa unei orânduiri sociale care face posibilă suferinţa. Dar această atitudine este dublată de un panteism care se manifestă mai ales printr-o contemplare extatică a peisajului, în *Pescadores* (*Pescarii*). Laitmotivul din *Pescadores* este albastrul mării ce revine obsesiv într-o formă care uneori devine pur poetică. Răul Brandão este un inovator, aşa cum a fost Nobre. El este discursiv, scontând pe efecte de repetiţie şi de ritm, folosindu-se, ca şi Nobre, de expresiile colocviale populare. În oglinda deformantă care încearcă să reflecte realitatea vedem întotdeauna grandiosul sau grotescul. Autor de povestiri, de piese de teatru şi de memorii, Brandão este în primul rând un poet în proză, chiar atunci când cultivă genul narativ. De aceea opera sa i-a influenţat nu numai pe prozatori, ci şi – poate mai ales – pe poeţii din alte generaţii.

Povestitorii propriu-zişi aveau la îndemână două modele moştenite din secolul al XIX-lea, pe care mulţi critici le pun faţă în faţă: Camilo şi Eça. Se obişnuieşte să se facă o apropiere între opera lui Camões şi cea a marelui prozator din prima jumătate a secolului al XX-lea, Aquilino Ribeiro, poate pentru că la ambii scriitori lexicul este bogat, atmosfera rustică şi muntenească, întâmplările multe şi felurite, iar personajele dintr-o bucată, uneori aprige, reprezentând acea lume arhaică ce mai dăinuia în inima munţilor. Dar

lui Aquilino îi lipsesc câteva din cele mai importante calităţi ale marelui, dar nu unicului, său maestru, între altele interesul pentru viaţa sentimentală şi arta dialogului. Tema sa majoră este, dacă ne referim la romane, natura în care este inclus omul, omul rudimentar ce se conduce după logica simplă a instinctelor şi se luptă pentru a supravieţui, pentru a cuceri femela, ca un cocoş. Puţini au ştiut să descrie asemeni lui văile şi munţii, pădurile, apele şi păsările, zăpada şi primăvara, animându-le de un instinct genezic la care omul participă: ghinda îngropată în pământ are dureri de naştere; soarele este comparat cu o găină clocindu-şi ouăle. Acţiunea plină de antren alternează cu descrieri de natură. În acest sens Aquilino este camilian. Dar vocea lui Aquilino este omniprezentă: el este incapabil să se depersonalizeze, şi de aceea în opera sa există acţiune dar nu şi drame. Dragostea merge spre consumarea sa imediată, cu toate că Aquilino, cu stângăcia lui de ţăran, vrea să sugereze uneori voluptatea *à la Colette*. Poezia sa despre natura-femeie este o poezie rar întâlnită în Portugalia. S-ar putea ca unele pasaje din Gil Vicente s-o fi anunţat deja. Dar marea ambiţie a lui Aquilino a fost să creeze un limbaj capabil de a comunica; el aparţine acelei categorii de scriitori pentru care cuvintele nu servesc atât pentru a semnifica cât pentru a impresiona, cuvinte-lucruri, importantă fiind forma lor, sunetul, sugestia, conţinutul mitic, savoarea, conotaţia, şi nu semnificatul din codul lingvistic. El le culege din limbajul popular, dar şi din clasici, din latină şi din limbile străine. El nu

obţine întotdeauna efectul scontat, dar uneori reuşeşte să o facă într-un mod uimitor, ca atunci când încearcă să ne descrie lumea mitică a oamenilor din *As Terras de Demo* (*Ţara Diavolului*) său; furtuna de zăpadă care-l surprinde în *Malhadinhas*. Aceste două volume se numără printre cele mai bune povestiri din literatura portugheză. Stilul lui Aquilino, stufos, adeseori prea puţin suplu, este o creaţie a unui gen care, inspirat sau nu de el, va fi dus mai departe de scriitorul brazilian Guimarães Roia. Dar lumea lui Aquilino a murit, cu excepţia câtorva epigoni, cum este Jorge Reis.

Dacă am fi vrut să vorbim despre un demn continuator al lui Queiros, ar fi trebuit să ne oprim la Rodrigues Mig-uéis, care face parte dintr-o generaţie mai nouă decât cea a lui Aquilino. Nu pentru că ar fi, nici pe departe, un imitator al lui Eça, ci pentru că a învăţat de la el ún meşteşug în care era un adevărat maestru: utilizarea unor termeni curenţi şi culţi într-o combinaţie savantă, folosirea apropiată a adjectivelor în loc de substantivul şi de verbul *fortes* şi, dacă este necesar, a cuvintelor rare, întrebuinţate doar de Camilo şi Aquilino. Dar lumea sa este de o veridicitate pe care Eça n-a cunoscut-o, pentru că n-a văzut-o cu un ochi în permanenţă critic, ci cu un sentiment de simpatie şi de solidaritate, chiar atunci când autorul o abordează cu umor. Nimeni n-a ştiut să evoce ca el Lisabona începutului de secol, străzile sale, ferestrele şi interioarele, locuitorii săi modeşti, defectele şi secretele sale, nopţile interminabile şi zilele luminoase. Această

simplă evocare, în afara oricărei transfigurări intenţionale, poate numai uşor nuanţată de nostalgie, este de ajuns: pentru a spăla această lume de tot ceea ce este sordid, rămânând totuşi reală.

Al treilea mare scriitor din această perioadă nu mai are nimic comun cu Eça şi nici cu Camilo. Este vorba de Ferreira de Castro, care face parte din generaţia lui Mig-uéis. El a avut o ucenicie literară puţin obişnuită: a fost culegător de cauciuc în Brazilia, ceea ce înseamnă ceva mai puţin decât un sclav pe o plantaţie. Adevărata sa carieră a început atunci când, după ani de ziaristică şi de roman-i oile ton, s-a hotărât să aştearnă pe hârtie experienţa sa de emigrant. Odată cu *Emigrantes* şi *A Selva* (*Pădurea*), intră pentru prima oară în literatura portugheză experienţa muncitorului şi marele spaţiu, pădurea amazonică. În plus, cum Ferreira de Castro n-avea o formaţie universitară şi nici cultură, opera sa este ruptă de tradiţie, atât de cea tematică cât şi de cea stilistică. Să spunem, metaforic, că el este primul scriitor portughez care nu poartă cravată. De aici semnificaţia sociologică a operei sale. Din punct de vedere literar, n-a fost un creator de stil, dar acumulând cuvinte auzite el reuşeşte să ne redea anumite medii şi uneori să surprindă realitatea cu pregnanţă, într-o fază ulterioară, el a făcut un efort de perfecţionare stilistică, aşa cum se observă în *A La e a Neve* (*Lina şi zăpada*), iar în alte opere a căutat să dea profunzime psihologică personajelor sale, ca în *A Curva da Estrada* (*La colţul străzii*) şi *A Missão* (*Misiunea*).

Opera lui Ferreira de Castro este premergătoare romanului neorealist, care îi urmează aproape imediat. Dar înainte de a ne ocupa de romanul neorealist, trebuie să ne întoarcem puţin în timp pentru a studia o altă orientare a romanului portughez: cea legată de mişcările de la *Orpheu* şi *Presença* şi care reprezintă un model cu tradiţie.

Printre diferitele încercări de proză narativă ale moderniştilor şi ale celor de la *Presença*, dintre care merită să fie semnalată *A Confissão de Lúcio* (*Confesiunea lui Lúcio*), de Mário de Sá-Carneiro, trebuie să reţinem o carte uitată pe nedrept, semnată de Almada Negreiros: *Nome de Guerra* (*Nume de război*). Este unul din marile mici romane din literatura portugheză. Autorul încearcă să ajungă la ceea ce numeşte „intimul personal" ireductibil la societate, destinul pe care, metaforic sau nu, el îl consideră scris în stele. Cea mai mare parte a cărţii se ocupă de relaţiile dintre un bărbat şi o femeie, de dialectica cuplului, cu o fineţe pe care niciun alt autor n-a atins-o în secolul al XX-lea. El ne oferă un portret de femeie în intimitatea sa anatomică, dinamică şi psihologică, de un realism şi de o subtilitate rar întâlnite în literatura portugheză. Povestea este scrisă în limbajul propriu „băieţilor" din Lisabona, cu o dezinvoltură elegantă. Aparent, el nu caută efecte de stil, ci găseşte şi exploatează situaţii de efect, folosind o frază naturală, plină de asociaţii neobişnuite de idei, fapt care ne face să ne gândim la Fernando Pessoa. Negreiros preia de la Pessoa o parte din problematica volumului său:

contradicţia dintre simţire şi gândire, instinct şi cunoaştere. Dialogurile sunt perfect autentice, căci personajele îşi au viaţa lor proprie, cu toată intervenţia autorului, în maniera lui Garrett din *Viagens na Minha Terra*.

Acest roman, în care banalul şi supraumanul se unesc cu cea mai perfectă naturaleţe din lume, a fost poate la originea romanului-mărturie, chiar dacă a fost publicat după *Elôi* (*Porecla*), de João Gaspar Simoes, care este o tentativă de roman al cotidianului şi care descrie pornirile şi actele unui bărbat în cursul a 24 de ore, şi *Jogo da Cabra-Cega* de Régio.

Acesta din urmă constituie una din realizările majore ale romanului portughez. Pe scurt, este vorba de dezintegrarea unei mici asociaţii literare la apariţia unui personaj tulburător, Jaime Franco. Dar, în fond, personajele nu sunt altceva decât măştile protagonistului, iar Jaime Franco este arhanghelul care dezarmează printr-o nobleţe sau o josnicie pe care doar provizoriu nu e capabil să şi le asume. Personalitatea protagonistului se caută şi se găseşte în aceste ipostaze dramatice care nu sunt decât masca sa şi a celorlalţi. Atunci când respinge masca, el nu face altceva decât s-o înlocuiască cu alta. El se simte suspendat în gol, un gol fără de sfârşit, în care orice poziţie este falsă, pentru că întotdeauna există o alta mai jos sau mai sus. Dar mai există şi o altă coordonată: calmul inconştientului, acceptarea unor lucruri normale şi „cuminţi”, a unei lumi cinstite, lume pe care în anumite momente el o violentează şi o masacrează în scene de o impietate ce l-ar putea

inspira pe Buñuel. Acest voluminos roman este de un dramatism puternic. Naratorul (protagonistul) nu este capabil să iasă din sine, problema lui fiind tocmai dificultatea de a sesiza conturul „eului”. Acesta se multiplică în măşti care dialoghează exasperant între ele, depă

? indu-se poate, cum spunea Pascal: *L’homme passe L’homme*. n *O Jogo da Cabra-Cega*, caracterul dramatic al operei lui Régio devine mai pregnant ca oriunde. Este cel mai bun exemplu al celebrei clarităţi a discursului dialectic şi clasic care caracterizează întreaga sa operă. Să mai amintim faptul că îndrăzneala scenelor sale erotice a făcut ca volumul să fie retras din circulaţie chiar de la prima sa ediţie.

Această succintă evocare este suficientă pentru a arăta cât de eronată este calificarea de „psihologist” atribuită romanului lui Régio de neorealişti; aceasta echivala cu calificativul de psiholog atribuit lui Kierkegaard.

Printre fondatorii revistei *Presença* figurează şi cel care astăzi este considerat cel mai mare povestitor din literatura portugheză, Miguel Torga. Despre el am mai vorbit la capitolul poezie. Proza sa, ca şi cea a lui Régio, este o continuare a poeziei sale, sau invers. Una din principalele sale opere. *Diário* (*Jtmial*), apărută în câteva volume, conţine note în versuri şi proză. Dar poate că proza este adevărata sa vocaţie. Stilul său, care uneori vrea să pară o sculptură făcută în lemn tare cu cuţitul, pentru a imita asprimea granitului, este ductil, lejer, înaripat, capabil să redea fineţea şi grandoarea fără a atrage în mod special atenţia

asupra sa, folosind sensurile proprii ale cuvintelor cu sobrietate şi siguranţă. Din *Diário* se poate învăţa o limbă portugheză care nu este nici săracă, nici barocă, nici cotidiană, nici literară, şi în acest sens paginile sale sunt „exemplare”, cum spunea Manuel Bernardes. El se distanţează foarte mult de extravaganţa lui Aquilino de care-l apropie însă sentimentul naturii. Dar în timp ce autorul volumului *Malhadinhas* (*Stânişoarele*) se identifică cu natura, urmând o tendinţă panteistă, Torga, ca un Adam sau un Iov, dialoghează cu Creatorul.

Printre autorii de proză legaţi de *Presença* se remarcă Branquinho de Fonseca, autor al volumelor *Caminhos Magnéticos* (*Drumuri*, 1938) şi *Rio Turvo e Outros Contos* (*Râul tulbure şi alte povestiri*, 1945J, din care trebuie reţinută povestea *O Barão* (*Baronul*). Régio a observat la acest autor o „fuziune naturală între realism şi poezie, între simţul realităţii şi simţul misterului”.

Independent de *Presença* şi de oricare altă şcoală literară, Irene Lisboa îşi continuă solilocviul său între 1926 şi 1958 şi scoate câteva volume de impresii şi povestiri care, prin convenţie, ţin de proză. Câteva din titlurile volumelor demonstrează clar maniera sa de a scrie: *Uma Mão Cheia de Nada* (*O mână plină de nimic*), *Outra de Coisa Nenhuma* (*O alta goală*, *1948J*, *Queres Cuvir*? *Eu conto* (*Vreţi să mă ascultaţi*? *Eu povestesc*, *1958*), *Título*, *Qualquer Serve* (*Titlu la alegere*, *1958J*.

Între timp apăruse mişcarea neorealistă despre care am vorbit în capitolul referitor la poezie şi am spus că principalul său mod de

manifestare a fost proza. Am semnalat importanţa operei lui Ferreira de Castro care s-a rupt de tradiţie atât din punct de vedere tematic cât şi stilistic. El ne-a dat o literatură nonburgheză care a suferit, printre altele, influenţa lui Gorki, ajungând să fie modelul literar al acelei generaţii care şi-a dat măsura în timpul războiului civil din Spania. Acest din urmă eveniment, venirea la putere a nazismului german, criza economică mondială, formarea partidelor aderente la Internaţionala a III-a, şi, în interiorul Portugaliei, represiunea mişcării sindicale i-a unit pe tinerii intelectuali punându-i în situaţia de a avea implicit o atitudine *angajată*. Tema principală trebuia să fie criza pe care o traversa societatea şi ascensiunea păturilor sociale dizgraţiate, în cadrul unei perspective dialectice a istoriei.

Primele manifestări ale acestei mişcări se găsesc la Soeiro Pereira Gomes şi Alves Redol. Acesta din urmă, ca şi Ferreira de Castro, s-a format mai mult la şcoala vieţii decât la cea a literelor. Óscar Lopes poate să scrie în legătură cu unul din volumele sale: „Pe aici trece marele roman portughez”; dar reuşita n-a fost pe măsura ambiţiei. Unul din ultimele şi cele mai bune volume ale sale, *Barranco de Cegos* (*Coliba orbilor*, 1962), este, în mare parte, o întoarcere la tradiţia aquiliană. Pereira Gomes are o formaţie universitară şi dă dovadă de o anumită artă în organizarea naraţiunii pe mai multe planuri în unicul său roman terminat intitulat *Esteiros* (*Străinii*), ale cărui personaje sunt copiii angajaţi la fabricile de cărămizi din Ribatejo. Există, în

opera sa – ca şi în cea a lui Redol – un lirism inspirat, după unii autori, de scriitorul brazilian Jorge Amado. Dar în realitate acesta nu i-ar fi putut influenţa pe contemporanii săi portughezi decât mult mai târziu. De fapt este vorba de un lirism de tip lusitanobrazilian, o formă de „saudosism” mesianic de care neorealiştii s-au eliberat cu greu. De aceea, eticheta de „neoromantici” s-ar potrivi mai bine acestui grup de scriitori, cu atât mai mult cu cât ei au adoptat ideea romantică a scriitorului călăuză şi profet al poporului.

Generaţia universitară de la Coimbra aderă la această mişcare cu sentimentul, pe care îl încercaseră şi cei din generaţia de la 1870, că ei au un rol naţional şi revoluţionar. Dar scriitorii din acest grup nu reuşesc să scape de influenţa formaţiei lor universitare, marcată mai mult de teorii decât de experienţă şi cunoaşterea realităţilor naţionale, fapt care îi va duce, în mod inevitabil, la un sentiment de frustrare. Ei vor încerca, de altfel, să se salveze prin sarcasm, aşa cum o va face, cu pregnanţă, unul dintre romancierii acestui grup, Carlos de Oliveira. Cei formaţi la Lisabona participă şi ei la mişcare dând un povestitor excepţional, pe care l-am amintit ca poet, Mário Dionisio. Proza acestui artist subtil este sobră şi elaborată, de un lirism rece ca un balet clasic executat cu virtuozitate de măşti de metal mat în *Dia Cimento* (*Zi cenuşie*).

Neorealismul a dat trei prozatori excelenţi: José Marmelo e Silva, care are câteva povestiri şi romane de tip tradiţional, o proză admirabil de

detaşată şi liberă; Manuel de Fonseca, ce a evoluat de la o proză lirică, evocatoare, vădit influenţată de Trinidade Coelho, la o tentativă de roman epico-dramatic ce pare o transpunere în proză a tehnicilor cinematografice ale lui Eisenstein (puţini ştiu să redea ca el dinamismul acţiunii în aer liber); Fernando Namora, ale cărui opere sunt numeroase şi inegale ştie să creeze atmosferă, climat psihologic şi personaje autentice, dar nu renunţă la un climat liric foarte lusitan.

Lumea de care se ocupă neorealiştii este predominant rurală, ca céa a lui Camilo sau a lui Aquilino, şi poate că de aceea nu este greu să-i regăsim în operele lor pe aceşti scriitori. Nimeni n-a ştiut să continue atât de bine descrierea mediului urban începută de Rodriguez Mig-uéis. Tipurile de burghezi pe care-i caricaturizează neorealiştii şi care reprezintă clasa dominantă sunt, în general, proprietarii de pământ. În fond, ei nu sunt altceva decât nişte bieţi oameni. Cel care a făcut critica burgheziei într-adevăr atotputernice, în deplină cunoştinţă de cauză, a fost scriitorul Joaquim Paço de Arcos care, din punct de vedere ideologic, s-a îndepărtat mult de neorealişti. El este un fel de Júlio Dinis pesimist şi implacabil, practicând o proză neutră şi posedând arta de a urzi şi de a duce la bun sfârşit intrigi complexe.

La activul romanului neorealist trebuie să fie adăugată şi apariţia unor probleme ce ţin de prezenţa portugheză în Africa şi în Asia. În Capul Verde, ţară cu o civilizaţie metisă, în care se

vorbeşte o creolă rezultată din fuziunea mai multor limbi africane având structura limbii portugheze care a fost transplantată în insulele încă pustii, în secolul al XVI-lea, s-a născut o literatură originală în versuri şi proză, care ne face să ne gândim la anumite aspecte ale literaturii braziliene. Lui Baltasar Lopes îi datorăm un roman intitulat *Chiqiiinho* (*Puştiul*), apărut în 1947, în care ni se povesteşte viaţa reală a ţăranului din Capul Verde nu numai din punct de vedere economic, dar şi cultural şi moral, într-o limbă care, deşi portugheză, este totuşi de nuanţă locală, lăsând parcă să se ghicească creola. Manuel Lopes este un clasic al romanului portughez, remarcabil mai ales prin peisajele sale imobile sau catastrofale. La aceşti autori, aceeaşi problemă fundamentală declanşează acţiunea: seceta, care pune la încercare dragostea omului faţă de pământul natal. Acelaşi sentiment îl învăluie, ca şi marea: nostalgia. Castro Soromenho, alb născut în São Tomé, aduce în literatură Angola în care a crescut, prin cărţile sale amare şi revelatoare, fără să facă niciun fel de concesii pitorescului sau demagogiei. El ne povesteşte viaţa de toate zilele a unor coloni albi în mijlocul negrilor, într-o localitate izolată, în declin. Orlando da Costa, originar din Goa, a evocat tragedia calmă a pământului său natal în *O Signo da în a* (*Semnul mâniei*).

În anii ’50, neorealismul suferă o mutaţie sau se confundă cu tendinţa numită existenţialistă. Principalul reprezentant al acesteia din urmă este Urbano Taveres Rodrigues, un excelent stilist din

şcoala lui Teixeira Gomes, cu o atitudine anxios umanistă. Dar problematica existenţialistă (dacă sub această etichetă s-ar ascunde un conţinut exact) este exprri mată într-o formă mai subtilă, şi cu pregnanţă, mai ales în opera unui prozator format la şcoala neorealistă, Vergilio Ferreira: „Eu aveam o problemă: să justific viaţa în faţa neverosimilului morţii. Nici până astăzi n-am ştiut să inventez altceva”, scrie el în *Aparição* (*Apariţie*).

Ne putem întreba dacă mai există neorealism în opera lui José Cardoso Pires, sau dacă acesta a suferit o metamorfoză. Ruptura de romantism, care, după cum am văzut, îi caracterizează pe neorealişti, este evidentă în capodopera sa intitulată *Os Caminheiros* (*Drumeţii*), apărută în 1959. Nu face concesii nici efuziunilor lirice şi nici demagogiei. Cu o pană viguroasă şi tăioasă, el respinge orice neglijenţă, distragere sau joc în sine, cărora le este supusă în mod firesc proza. Stilul său, strict funcţional, ne face să ne gândim fie la Hemingway din *Bătrânul şi marea*, fie la Camilo, atunci când povesteşte cum se curăţă şi se pregăteşte o puşcă. Personajele sale se situează între realitate şi un folclor de inspiraţie picarescă. El este inimitabil mai ales atunci când povesteşte aventurile hoinarilor în căutarea unor mijloace de trai: mişcarea este elementul său.

Augusto Abelaira este o voce şi o structură nouă în romanul său plin de subtilitate, intitulat *Ensenda Amena* (*Toarta blinda*), meditaţii ale câtorva personaje în care timpul este dislocat.

Agustina Bessa Luis, personalitate a anilor

’50, este în afara oricărei şcoli sau tendinţe neorealiste, existenţialiste, prezenţialiste, queirosiene sau camiliene. Ea este a doua revelaţie, după Fernando Pessoa, al doilea miracol portughez al secolului, şi va fi recunoscută ca atare abia atunci când, distanţându-se în timp, vom putea măsura reala sa dimensiune: cea mai originală contribuţie a literaturii de limbă portugheză, alături de brazilianul Guimarães Roşa, la literatura mondială. Ea este încă destul de aproape de noi ca s-o putem defini în toată măreţia ei, căci, aşa cum se întâmplă în mai toate cazurile de genialitate pură, Agustina este încă insesizabilă pentru majoritatea contemporanilor săi.

Nu există o schemă în care s-ar putea încadra structura romanelor sale. Construcţia lor pare dezordonată celui ce este obişnuit cu ordinea tradiţională a timpului şi a spaţiului; în fiecare moment al romanelor sale, locurile şi timpurile se confundă ca în *le nouveau roman* francez, nu pentru că aceste locuri şi timpuri converg în conştiinţa personajelor, ci pentru ca fiecare personaj aduce cu sine, obiectiv, trecutul şi viitorul său, în fiecare moment îi sunt prezente în minte toate locurile în care a fost sau va fi, toate timpurile în care a trăit sau în care va trăi. Toate acestea nu se află în conştiinţa sa, ci în existenţa sa, care se confundă cu esenţa. Personajele sale se caracterizează printr-o extraordinară capacitate de a exista, care nu înseamnă doar a exista în spaţiul sau în timpul de care se ocupă aproape toţi romancierii. Această forţă le conferă o veridicitate

fulgurantă care întrece limitele aşa-numitului real; fără să le idealizeze, fără să le transfigureze, Agustina ne face să simţim în ele o forţă magică, ireductibilă, iraţională ca şi viaţa. Realismul său esenţial depăşeşte orice cadru, orice suprafaţă care ar putea fi descrisă prin vreun procedeu realist. Descrierile sale sunt de o pregnanţă inegalabilă, fie că este vorba de vastele orizonturi care se văd din vârful munţilor, fie de o simplă curte, fie de toaletele unei cafenele din Paris, fie de o coajă de portocală aruncată pe stradă la începutul iernii. Dar, în acelaşi timp, există ceva care depăşeşte simpla înregistrare. Ele sunt ca fosforescenţele unui ocean nesfârşit. Există o fiinţă nu numai în fiecare persoană, dar şi în fiecare lucru. Ar fi cu totul eronat să se spună că romanul Agustinei este metafizic (de exemplu, în maniera lui Régio), cum tot pe atât de eronat ar fi să se spună că este psihologic. Pentru Agustina nu există un dincolo de realitate, un transcendent; ceea ce nu există este o limită a imanentului. Atunci când descrie ultimul moment din viaţa unui om care se stinge, ea ne face să simţim că nu există un suflet în afara trupului şi că problematica religioasă nu intră în preocupările ei. Dacă i-am asculta proza, am simţi că cel ce vorbeşte în cărţile sale, toate scrise la persoana a treia, este cineva care se situează în afara istoriei şi deasupra personajelor, acel povestitor suveran care vine de la începuturile literaturii.

El povesteşte, comentează, intervine după bunul său plac. Dar în această voce a povestitorului există ceva fascinant, ceva ce pare

să fie transcendent lumii; nu modesta Doña Agustina Bessa Luis este cea care glăsuieşte, ci un fel de zeu care o posedă, tot aşa cum în aezii greci, atunci când luau hotărâri şi dădeau sentinţe, vorbea o înţelepciune divină. Ea foloseşte cuvintele cu o simplitate suverană. Ele nu sunt căutate şi nici rare, poate nici pline de înţelepciune, dar te cuceresc imediat, abolind limitele individualităţii cititorului la fel ca muzica marilor compozitori romantici. Poate că în felul acesta am descoperit ceva esenţial la Agustina: muzicalitatea, care nu este dată doar de ritmul frazei, ci de întreaga construcţie a povestirii şi de prezenţa autorului.

Agustina nu are predecesori, sau poate Bernardim Ribeiro, dacă ne gândim la atât de îndepărtata *Menina e Moça*, a cărei calitate este, înainte de toate, acea muzicalitate pregnantă care cu greu va găsi imitatori, cu toate că prezenţa sa în literatura portugheză se face simţită din când în când indirect şi difuz.

Dar originalitatea de care a dat dovadă literatura portugheză în secolul nostru nu s-a oprit la ea, fapt dovedit de promisiunile făcute de opera celor doi tineri autori, Almeida Faria şi João Palma-Forreira, ca şi de un recent roman al lui Nuno de Bragança intitulat *A Noite e o Riso* (*Noaptea şi surâsul*), apărut în 1969, care poate fi considerat una din cele mai senzaţionale revelaţii din Portugalia secolului XX.

Teatrul. Din 1926, unele cauze de natură externă au făcut aproape imposibilă reprezentarea pieselor care ar fi pus în discuţie ideile şi

instituţiile vremii. Această situaţie a dus la o inerţie care s-a verificat, în Portugalia, la nivelul producţiei teatrale ce a înregistrat puţine excepţii, de la Gil Vicente încoace, şi care pare să cuprindă şi creaţia cinematografică. Fapt este că puţine creaţii de interes cu adevărat dramatic au fost puse în scenă în această perioadă. În felul acesta valoarea reală a teatrului, care s-a scris doar, nu poate fi clar stabilită. În altă ordine de idei, multe din piesele care n-au putut să vadă lumina rampei sau care au fost scoase din scenă au fost subapreciate din acest motiv de opinia publică, independent de valoarea lor dramatică.

Mulţi dintre poeţii şi prozatorii despre care am vorbit mai înainte au cultivat şi genul dramatic. Este cazul lui Răul Brandão, autor al pieselor *O Doido e a Morte* (*Nebunul şi moartea*), *O Gebo e a Sombra* (*Ghebosul şi umbra*), scrise în stilul său caracteristic. Din grupul de la *Orpheu* trebuie menţionat Almada Negreiros, care poate fi socotit un autor simbolist prin *Antes de Começar* (*înainte de a începe*), *Desejase Mulher* (*Se caută femeie*), *Pierrot e Arlequim*, S.O.S. El este important prin inventivitatea sa plastică şi prin dialogul său cu reale calităţi dramatice şi nu numai poetice sau evocatoare. Din grupul de la *Presença* mai face parte José Régio, care se dovedeşte a fi, după cum am văzut, un talentat autor dramatic în romanele şi în poeziile sale. Principalele sale piese sunt *Jacob e o Anjo* (*Iacob şi îngerul*) şi *Benilde*. O simplă lectură este de ajuns pentru a ne da seama că el este unul din marii dramaturgi ai literaturii portugheze. *Jacob e*

o Anjo este o piesă simbolică în care tema centrală a operei lui Régio, lupta „eului” cotidian cu propria sa transcendenţă, ne apare sub o formă simplificată, schematizată, dar sfâşietoare. Insuccesul acestei piese nu se poate explica decât printr-o punere în scenă deficientă sau prin lipsa de educaţie teatrală a publicului portughez. *Benilde* aparţine unui alt gen, în care transcendenţa este redată într-o formă realistă şi nu simbolică: o somnambulă din lumea bună rămâne însărcinată cu un vagabond anormal, dar este convinsă că fiul ei a fost conceput de dumnezeu. Echivocul nu face decât să sublinieze caracterul sacrosanct al dragostei. Talentul dramatic al lui Régio este evident şi aici, cu toate că piesa se termină ex abrupto, ca şi când nu mai putea suporta măreţia situaţiei. Miguel Torga compune drame în proză, care, după părerea noastră, au un caracter cu adevărat dramatic. Aquilino n-a făcut excepţie, dar nu i-a fost reprezentată decât una din piese, postum, fapt ce pare să demonstreze că el a fost conştient de lipsa sa de vocaţie pentru un gen care implica înainte de toate capacitatea de a crea personaje şi de a le face să se mişte în scenă dialogând. Au mai încercat să facă teatru Joaquim Paço de Arcos, scriind două piese naturaliste, şi Jorge de Sena, cu două farse şi o tragedie istorică în versuri. Unii neorealişti au scris teatru în volumul *A Ives Redol*.

Trecând la autorii care s-au ocupat aproape în exclusivitate de teatru, trebuie să semnalăm tendinţa naturalistă care s-a manifestat în primele trei decenii ale secolului nostru, tendinţă

reprezentată de Ramada Curto, Alfredo Cortês şi, recent, de Costa Ferreira. Poate tocmai predilecţia publicului portughez pentru naturalism a făcut ca Régio şi Almada să nu se bucure de succesul pe care îl meritau. Dintre neorealişti trebuie să-i amintim pe Bernardo Santareno care se îndreaptă către un gen de teatru semifolcloric, pe Luís Francisco Rebelo şi pe Luís Sttau Monteiro (cea mai bună piesă a sa este inspirată de o *Barão* de Branquinho da Fonseca). S-ar putea ca adevărata revelaţie a teatrului neorealist să fie Romeu Correia, autor al pieselor *O Vagabundo das Maõs de Oiro* (*Vagabondul cu mâinide aur*) şi *Bocage*. Cu toate că opera sa este inegală, el posedă totuşi acea calitate de care sunt lipsiţi cei mai mulţi dintre autorii citaţi mai sus: simţul dramatic. De la prima pagină cititorul simte că personajele sale trăiesc şi se mişcă.

Nu se va putea întreprinde un studiu al teatrului portughez în secolul al XX-lea decât atunci când vor fi cunoscute de public probabil foarte numeroasele piese aflate în stadiul de manuscris, ceea ce depinde, în mare măsură, de iniţiativa regizorilor şi a directorilor de teatru.

BIBLIOGRAFIE

LUCRĂRI CU CARACTER GENERAL ŞI UTIL MANUALE:

ÓSCAR LOPES, şi ANTÓNIO JOSÉ SARAIVA – *História da Literatura Portuguesa*. Porto, s./d. (Cel mai bun manual).

GEORGES LE GENŢII *La Littérature Portugaise*. Paris, Colin. (Cel mai bun manual scris într-o limbă străină.)

TEÓFILO BRAGA – *Curso de História da Literatura Portuguesa*, adaptat pentru învăţământul secundar. Lisabona, 1885. (Un rezumat de 400 de pagini al operei lui Teófilo, despre literatura portugheză. În parte depăşit.)

AUBREY F. – G. BELL – *A Literatura Portuguesa*. Traducere de Barros e Cunha şi Agostinho de Campos, 1931. (Colecţie de impresii, uneori contestabile, despre unii autori portughezi.)

ALBINO FORJAZ DE SAMAPAIO – *História Ilustraţia da Literatura Portuguesa*. (Frumos ilustrată. Capitole de valoare inegală semnate de mai mulţi autori.)

COLECŢII DE TEXTE:

ANTOLOGIA PORTUGUESA de Agostinho de Campos. (Consultată mai ales pentru autorii moderni, criteriul după care a fost făcută selecţia nu este întotdeauna ferm.)

TEXTOS LITERÁRIOS (selecţie), ediţia Serra Nova.

CLASICOS PORTUGUESES (selecţie), ediţia Livrăria Clássica Editora.

COLECÇAO DE CLÁSSICOS SĂ DEA COSTA

BIBLIOTECA HISTÓRICA DE PORTUGAL E BRASIL, ediţia Livrăria Civilização, Porto. (Istoriografie)

LUCRĂRI AMPLE DE ANSAMBLU:

TEÓFILO BRAGA – *História da Literatura Portuguesa*. (Recapitulare în 4 volume, depăşite în ce priveşte Renaşterea şi mai ales evul mediu. Foarte utilă pentru secolul al XVIII-lea.)

HERNÂNI CIDADE – Lições de Lingua e

Literatura Portuguesa (3 vol.)

RODRIGUES LAPA – *Lições de Lingua e Literatura Portuguesa* (1 volum publicat despre evul mediu).

COSTA PIMPÃO – *História da Literatura Portuguesa,* în curs de publi" care. (Interesant mai ales prin cantitatea informaţiilor furnizate şi bibliografie.)

CUPRINS

António José Saraiva şi isteria literară

INTRODUCERE – Limba CAPITOLUL I – Evul Mediu începuturile

Cultura clericală

Cultura trubadureşcă

Poexia galiciană

Cântecele de dragoste şi influenţa provensală

Poezia satirică

Poezia epică

Curtea portugheză, focar literar

Romanul cavaleresc

Originile istoriografiei

CAPITOLUL II Secolul XV

Criza socială în secolele XIV – XV

Viaţa şi opera lui Fernão Lopes

Fernão Lopes şi criza socială

Arta lui Fernão Lopes

Adevărul istoric în opera lui Fernão Lopes

Alţi cronicari

Proza doctrinară de la Curte

Literatura apologetică şi mistică

CAPITOLUL III – Aspecte generale ale Renaşterii

Renaştere şi umanism

Caracteristicile Renaşterii în Portugalia
CAPITOLUL IV – Moştenirea medievală în secolul XVI
Poezia lirică
Bernardim Ribeiro Romanul cavaleresc
CAPITOLUL V – Gil Vicente
Gil Vicente şi originile teatrului în Portugalia
Structura teatrului vicentin
Satira vicentină
Problemele religioase în opera lui Gil Vicente…
Simbolism şi realism în teatrul vicentin
Gil Vicente, poet
Şcoala vicentină…»
CAPITOLUL VI – Umanişti şi italieneşti
Unele aspecte ale introducerii umanismului…
Rhopica Pnejma
Sa de Miranda şi italienişti
Teatrul clasic
CAPITOLUL VII – Istoriografia şi literatura de călătorii
Istoricii
Literatura de călătorii
CAPITOLUL VIII – Luís de Camões
Poezia lirică.
Babei şi Sion
Lusiadele şi idealul renascentist al epopeii
Rolul şi semnificaţia mitologiei în *Lusiade*… – …
Teatrul lui Camões
CAPITOLUL IX – Contrareforma
Spania şi Europa
Contrareforma în Portugalia

Consecinţele unirii cu Castilia
Proza doctrinară religioasă
Călugării cronicari
Epopeea
Evoluţia liricii
Rodrigues Lobo
CAPITOLUL X – Perioada de apogeu a barocului
Restauraţia
Părintele António Vieira
Alţi cronicari călugări
Arta de a ascunde şi literatura pamfletară
Academiile şi cultura laică
Don Francisco Manuel de Melo
Curtea lui Don João al V-lea.
Poezia barocă
Teatrul
CAPITOLUL XI – Iluminism şi neoclasicism
Iluminismul în Europa
Xenefilii; V…
Luís António Verney
Reformele lui Pombal
Reforma literară şi Arcadia Lusitană
Noul public şi scriitorul
Nicolau Tolentino
Bocage
Literatura portugheză în Brazilia
José Anastácio da Cunha şi preromantismul Filinto Elisio
CAPITOLUL XII – Originile romantismului în Portugalia
Romantismul în Europa
Romantismul în Portugalia

Emigranţii
CAPITOLUL XIII – Primii romantici
Garrett
Primele poeme
Crearea teatrului naţional
Romanul
Frai Luís de Sousa
Lirica lui Garrett
Garrett şi naţionalismul literar
Alexandre Herculano
Poezii
Teoreticianul romantismului
Romancierul
Istoricul stării a treia
Ideologie şi politică în *Opúsculos*
A.F. de Castilho şi formalismul în poezie
Imitatorii şi discipolii primilor romantici
CAPITOLUL XIV – A doua generaţie de romantici
Literatura din timpul Regeneraţiei…
Poezia de protest
Poemele narative
João de Deus
Proza
Camilo Castelo Branco
J úlio Dinis
CAPITOLUL XV – Realismul
Conceptul de realism şi caracteristicile sale
Generaţia de la 1870
Antero de Quental
Eça de Queirós
Artistul
Romanul balzacian şi naturalist

Oliveira Martins
Ramalho Ortigao
Poeţii Noii Şcoli
Guerra Junqueiro
Gomes Leal
Cesário Verde
Parnasienii
CAPITOLUL XVI – Secolul XX
Poezia
Proza narativă
Teatrul
Bibliografie